北京大学

博士研究生学位论文

题目：汉魏晋南北朝边塞乐府诗研究

姓　　名：于海峰

学　　号：10820828

院　　系：中国语言文学系

专　　业：中国古代文学

研究方向：魏晋隋唐五代文学

导　　师：钱志熙 教授

二〇一二年五月

版权声明

任何收存和保管本论文各种版本的单位和个人，未经本论文作者同意，不得将本论文转借他人，亦不得随意复制、抄录、拍照或以任何方式传播。否则，引起有碍作者著作权之问题，将可能承担法律责任。

论文提要

相对于其它诗歌类型而言，边塞诗在地理因素、战争题材、情感基调等方面的特殊性更为明显。地理因素决定了边塞诗不同于中原的山水风物之作；胡汉交战的征战性质又不同于中原地区的军阀混战，其哀怨豪壮的情感基调也迥异于温柔敦厚的中正之音。这诸多的与众不同构成了丰富多彩的边塞诗内容。

先秦时期，“边”、“塞”的内涵虽不如汉唐明确，但《诗经》中的部分篇章已经涉及到了后来边塞诗的相关内容，如铺叙战争场面、抒发相思怀归之情等，这都为边塞诗的写作提供了丰富的诗歌素材。

汉代胡汉战争频繁，但在诗歌中的表现还不多，汉乐府中仅有几首表现厌战思想的诗歌。但是在《史记》、《汉书》等史传作品中有详细记载。历史典籍中有关胡汉战争的记载为边塞诗提供了丰厚的艺术素材，成为后世不少边塞诗歌中语典、事典的重要来源。在艺术表现方面，汉乐府的创作传统成为边塞诗创作的主要方法之一。

汉乐府作为一种综合性的艺术，对边塞诗的影响也是多方面的。作为一种音乐艺术，鼓吹曲、横吹曲铿锵豪壮的音乐风格，奠定了后世边塞乐府诗的基本情感基调；作为歌辞的乐府诗内容，流露出强烈的厌战情绪，如《战城南》、《十五从军征》，成为后世同类边塞乐府诗的先声；作为一种娱乐艺术，汉乐府诗略显夸张性的铺叙方式及对话技巧，成为后世边塞乐府诗不可企及的艺术典范；“感于哀乐，缘事而发”的诗歌创作方式对建安文人拟乐府也产生了直接的影响，并最终确立了诗歌创作的现实主义传统。总之，无论在题材主旨、诗歌语言还是表现技巧方面，汉乐府都对后世边塞诗的发展产生了深远的影响。而乐府诗也成为边塞题材的主要诗歌文体，借助于此，即使没有边塞经历，也能创作出极具地域色彩的边塞诗。

汉末建安时期是中古文人诗发展的初始阶段，这一时期乐府与音乐的关系，相对汉代是淡化了，但相对晋宋，又是联系紧密的。边塞乐府在这双重性的音乐环境中表现出了既具音乐性的特点，又表现出鲜明的徒诗化倾向。这一时期，边塞乐府诗确立了以旧题写时事的文人乐府诗创作方法。同时，也扩大了边塞题材的乐府诗题，如曹操的《步出夏门行》、曹丕的《燕歌行》、曹植的《白马篇》、王粲的《从军行》等。曹魏时期是边塞乐府发展关键性阶段，在诗歌内容上，建安诗人第一次把游侠与边塞相结合；在方法上，以乐府旧题写时事的创作方法为乐府边塞诗提供了可贵的借鉴。

晋宋是乐府诗发展的一个重要阶段，这一时期清商三调虽成为雅乐正声，但乐府拟作与音乐的关系却更为疏离，乐府的徒诗化倾向更为明显。在“诗赋欲丽”

的大环境下，文人拟作主要集中于相和歌辞，且以曹植、陆机的乐府诗为主要模拟对象。在诗歌内容上，晋宋乐府虽然突破不大，但在诗歌技巧上，却进一步地强化了乐府诗的徒诗化发展方向，如陆机、颜延之的乐府诗。陆、颜的边塞乐府诗在题材内容方面无甚发展，全是对建安同题乐府的亦步亦趋，但在诗歌技巧上，却赋予了乐府更强的文人化色彩，如追求藻饰，讲究对偶，谐和声韵，表现在诗歌风格上便是“采缛于正始，力柔于建安”。这一时期，鲍照边塞乐府可谓横空出世，独映当时。这两位诗人比较集中地创作边塞乐府除与当时文坛浓重的拟作风气有关外，还与他们的身世背景有关。鲍照的边塞乐府，尤其是七言乐府诗创作对后世影响很大，唐代边塞诗人鲜有不被其泽。

齐梁陈隋是近体诗发展的重要时期。这一时期清商三调虽仍被视为雅乐正声，但却淡出文坛，仅被视为仪式礼乐，而流行于朝野的却是吴声西曲。在这样的文化环境中，文人拟汉魏旧曲者趋少，更多的是受新声俗曲影响写作的乐府歌辞。永明新体顺势应时的出现，标志着新体乐府诗歌创作传统的开始。之后，诗人拟作的边塞乐府诗篇幅趋短，韵律和谐，表现出了乐府近体化的倾向。梁陈时期，“赋题法”被广泛地应用于拟作汉横吹曲题，促成了梁陈边塞乐府的繁荣。南朝文人所开创的用“赋题法”拟作汉横吹曲题的边塞乐府创作模式一直影响到唐代。

在尚新求变的南朝文学氛围中，伴随南北交战、文化交流的进程，北歌南传对梁陈文人边塞乐府诗的创作产生了直接的诱发作用。北朝乐府民歌在边塞乐府诗的发展过程中，具有重要意义，尤其是其尚武的精神品格。边塞乐府诗经过北朝、隋代的发展，尤其是庾信、王褒入北以来，在诗歌技巧方面虽是沿袭齐梁，但在诗歌内容方面却表现出了纪实性的特征，以杨素、薛道衡、卢思道为代表。

梁陈边塞乐府诗因囿于社会现实及个体经历，在诗歌题材上出现了类型化的倾向，但在诗歌艺术形式上却对唐代边塞乐府诗的发展有直接的影响作用，如开创了“赋题法”创作模式；形成了“以汉喻今”的表达模式；确立了典型的边塞意象；丰富了边塞题材的表现内容等。可以说，唐代边塞乐府诗的艺术渊源便是直接从从南朝边塞乐府诗中来。

关键词：边塞 乐府 汉魏 晋宋 南北朝

Abstract

Compared with other types of poems, fortress poetry displays its unique characteristics in terms of geographic factors, war themes as well as emotional tones. Geographic factors differentiate fortress poetry from landscape poetry in Central Plains; its war theme of Hu and Han emphasizes the original political meaning of fortress and frontier, which is different from that of chaotic battle among warlords in Central Plains; its plaintive and bold tone contrasts that of gentle and solemn style across Chinese poetry history.In the pre-Qin period, the connotation of fortress poetry is less explicit as that in Han and Tang Dynasties; its themes, however, are relevant to the content of fortress poetry regarding scene arrangement as well as longing for love, etc., all of which shed some light on the development of fortress poetry.

In Han Dynasty, battles between Han and Hu take place rather frequently. Very few poems are involved in these events, but detailed reports were found in history works including Shiji and Hanshu. In terms of content, these records in history documentation provide abundant materials for the development of fortress poems and become core subjects of fortress poetry. In artistic features, the tradition of Han yuefu becomes one of the primary methods of fortress poetry writing. Han yuefu, as a comprehensive art form, exerts influence on fortress poetry in many aspects. As a type of music, the sonorous and bold tone that Guichui songs advocate lays a basic foundation of yuefu; as for lyrics, Han yuefu shows a strong anti-war tendency and becomes the pioneering works of similar themes. Typical works include: "Fighting in the South of the Town" and "Join the Army at the Age of 15". As a recreational form, the exaggerating narrative modes and conversational skills of Yuefu become a model almost impossible to reach for the next generations.

Fortress poetry displays duel features at the end of Han Dynasty and early of Wei Dynasty. For one thing, fortress poetry still carries its musical characteristic; for another, it gradually shows its tendency as a form of poetry. The greatest impact of

poetry in this period on Yuefu poetry is that it establishes a new writing approach—that is to write current affairs in traditional poetry forms. Meanwhile, the range of Yuefu poetry is enlarged and the theme of swordsman becomes part of fortress poetry.This article explores different features of Yuefu poetry in different periods by analyzing the correlation between Yuefu poetry system and fortress poetry development.

The poetry don't concern too much boredom of war, only several poems in Hanyuefu although the battles happened frequently in Hu-han period, but it is recorded in details in Schi ji and Han Shu. The records of Hu-han Battle in some historic works provide abundant art materials for Fortress poetry Poetry and become the important source for some tales in the later age's poetry. The creating traditions are the main ways to write Fortress poetry Poetry in art.

Hanyuefu, the comprehensive art, has a multiple influence on Fortress poetry Poetry. As a kind of music art, the bold music style of wind instruments music establishes the basic emotional tone of the later age's Fortress poetry Poetry; the content of Yuefu Poetry reveals a strong anti-war mood, for example, Zhan Chengnan, Shiwu Congjun Zheng, which become harbinger of the same kinds of Fortress poetry Poetry; as a kind of entertainment art, the slightly exaggerated descriptive methods and dialogue skills become the incomparable art model in Fortress poetry Poetry; the composing methods, feeling from sadness and happiness, have an direct impact on Jian'an poems, and establish the realism tradition in composing in the end. In short, Hanyuefu has a profound influence on Fortress poetry Poetry no matter what the themes, poetical language and expressing techniques are. Yuefu Poetry also become the main literacy form of Fortress poetry Poetry. Under this circumstance, poets could write special Fortress poetry Poems without Fortress poetry experience.

Jian'an period is the primary stage for the development of Wenren Poetry. During this period, the relationship between Yuefu and music is lightened compared with Han Dynasty, but becomes close opposite to Jin-song period. Fortress poetry Yuefu reveals double natures, one is music nature, the other is poetry. And it establishes the composing methods based on the narrating overdue current affairs. At

the meanwhile, it broadens the theme of Fortress poetry Poetry, such as Buchu Xianmen Xing written by Caocao, Yange Xing written by Caopi, Baima Pian written by Caozhi and Congju Xing written by Wangcan. Caowei period is the first stage for the development of Fortress poetry Poetry. Jian'an poets combine traveling and Fortress poetry as the content firstly; the composing methods from Yuefu provide commendable reference.

Jin-song period is the classic period for the development of Yuefu Poetry. Qing Shang San Diao becomes the formal tone in this period, but the relationship becomes apart between Yuefu and music. Under the background of Shi Fu Yu Li, poets focus on Xiang and Geci, imitating Caozhi's and Luji's works. The content of Jin-song Yuefu is dull, but the composing skills highlight the developing direction of poetry, such as Luji's and Yan Tingzhi's works. There are no further enhancement in the theme of their poetry imitated by the poetry in Jian'an period, but endows humanism colours for Yuefu Poetry, such as beautiful words, antithesis and rhyme. In this period, Baozhao's and Wujun's Fortress poetry Yuefu Poetry are unprecedented. Apart from their family background, their works is related to the composing environment. Baozhao's Fortress poetry Yuefu, especially his Qiyan Yuefu, have a big impact on the poetry in later age.

Qi Liang Chen Sui periods are the important stage for Jinti Poetry. Although Qing Shang San Diao is treated as the formal tune out of the literary world, Wu Sheng Xi Qu becomes popular among the court and the commonalty. In this cultural environment, the less the scholars imitate the old music, the more they reference popular music. Yongming Xinti occurs conforming to the times which marks the beginning of composing tradition of new Yuefu poetry. The poets make the length of the Fortress poetry Poetry short and harmonious, and tend to the new Yuefu Poetry afterwards. In Liang-chen period, Futi Fa was applied to compose the theme of Han Heng Chui Qu and accelerate the prosperity of Liang Chen Fortress poetry Yuefu. Futi Fa initiated by scholars in Nan Dynasty has a great influence on composing Fortress poetry Poetry in Tang Dynasty.

In the literature environment pursuing changing, the ballad spread from north to

south stimulates the composing Fortress poetry Poetry with battles and culture interchange between north and south. The Yuefu ballad in North Dynasty plays an important role in the development of Fortress poetry Yuefu Poetry and presents the characteristics of advocating Wushu. With the development through North and Sui Dynasties, the Fortress poetry Yuefu Poetry carries on the techniques from Yi and Liang periods, especially Yuxin and Wangbao come to the north, and presents the practicality in the content as Yangsu, Xue Daoheng and Lu Sidao examples.

As the Fortress poetry Yuefu Poetry is limited by the social reality and personal experience, the theme tends to different types, however, it has a direct impact on the development of Fortress poetry Yuefu in Tang Dynasty: initiating the Futi Fa composing mode; forming Yi Han Yu Jin expressing mode; establishing the typical Fortress poetry image; enriching the content of Fortress poetry Yuefu Poetry. Therefore, the art of Fortress poetry Yuefu Poetry in Tang Dynasty originates from the Fortress poetry Yuefu Poetry in South Dynasty.

Key words: Fortress poetry, Yuefu Poetry System, Fortress Theme, Mimic Yuefu Poetry, Han Dynasty, Wei Dynasty, Jin Dynasty, South and North Dynasty

目 录

论文提要 …… Ⅰ

Abstract …… Ⅳ

第一章 边塞乐府诗概论 …… 1

第一节 “边塞”的界定 …… 2

第二节 边塞乐府诗的界定 …… 5

第三节 乐府系统论 …… 9

第四节 边塞乐府诗研究综述 …… 13

第二章 “感于哀乐，缘事而发”的汉魏边塞乐府诗 …… 21

第一节 汉代的社会背景与边塞乐府诗 …… 21

第二节 始源性的汉代边塞乐府诗 …… 24

一 长城戍边题材 …… 24

二 边塞风物题材 …… 28

三 战功勋绩题材 …… 31

第三节 汉代边塞乐府诗的影响 …… 33

一 兼备众体的诗歌体制 …… 34

二 作为音乐文学的汉乐府与边塞乐府诗 …… 37

三 汉乐府音乐曲调对边塞乐府诗的影响——以鼓吹、横吹曲为中心 …… 41

四 现实主义的创作方法 …… 48

第四节 曹魏时期“借古题写时事”的边塞乐府诗 …… 50

一 现实主义的边塞乐府诗 …… 51
二 曹魏边塞乐府诗的文学价值 …… 62
第三章 晋宋“拟篇”式的边塞乐府诗 …… 69
第一节 晋宋边塞乐府诗的特点 …… 69
第二节 陆机的边塞乐府诗 …… 71
第三节 鲍照的边塞乐府诗 …… 75
一 边塞乐府诗述论 …… 76
二 诗歌题材的拓展 …… 77
三 艺术形式的创新 …… 85
四 抒情视角的个体化 …… 89
五 对边塞乐府诗的影响 …… 92
第四节 晋宋其他诗人的边塞乐府诗 …… 95
第四章 齐梁陈“赋题法”的边塞乐府诗 …… 103
第一节 乐府“赋题法”与边塞乐府诗 …… 103
一 “赋题法”的创作环境 …… 104
二 “赋题法”边塞乐府诗 …… 105
第二节 隶事用典与边塞乐府诗 …… 109
一 南朝文坛用典风行的社会原因 …… 109
二 南朝诗歌用典论 …… 116
三 隶事用典与边塞乐府诗的近体化倾向 …… 121
第三节 南朝文人心态与边塞乐府诗 …… 124
一 对汉代文治武功的向往 …… 124

二 重文轻武的社会思想 …… 126
第四节 文人唱和与边塞乐府诗 …… 131
第五节 横吹曲调与边塞乐府诗 …… 136
一 汉魏旧曲与清商新曲并存 …… 136
二 尚哀思的审美思想 …… 141
三 横吹曲流传概况 …… 143
四 横吹曲的音乐特性与边塞乐府诗 …… 146
第六节 有边地经历诗人的边塞乐府诗 …… 150
一 萧纲的边塞乐府诗 …… 151
二 吴均的边塞乐府诗 …… 154
三 其他诗人的边塞乐府诗 …… 156
第七节 南朝边塞乐府诗的特点 …… 157
一 边塞与闺怨题材的结合 …… 158
二 边塞乐府意象的汉化性 …… 162
三 边塞乐府诗题的扩大 …… 175
第五章 纪实型的北朝边塞乐府诗 …… 179
第一节 北朝文学特质与边塞乐府诗 …… 180
一 北朝文学的“悲情”特质 …… 180
二 对汉魏诗歌传统的继承 …… 181
第二节 北朝文人心态与边塞乐府诗 …… 184
一 经世致用之思想 …… 184
二 尚武事功之精神 …… 185

三 文武兼重的诗人素养 …… 187
第三节 北朝乐府环境下的边塞乐府诗 …… 189
第四节 北朝边塞乐府诗 …… 195
一 入北文人的边塞乐府诗 …… 195
二 北朝本土诗人的边塞乐府诗 …… 201
结论 …… 209
附录 …… 211
一 《诗经》中有关边塞题材的内容 …… 211
二 《燕歌行》源流考论 …… 224
参考文献 …… 222
后记 …… 259

第一章　边塞乐府诗概论

前人对边塞诗的研究成果卓著，但对于边塞诗与乐府系统的关系问题则关注不够。近年来，边塞诗与乐府的问题逐渐引起了学界的关注，但缺乏对两者关系的系统论述。即使偶有涉及，由于论述过于笼统，不能看出两者之间的关系。本文着重从乐府的角度切入，通过对乐府系统诸因素的考察分析来探讨边塞诗的源流及其发展脉络，从诗歌体制上来重新审视边塞诗的源流衍变问题，力图系统地展现边塞诗的发展与乐府系统的关系。

“边塞乐府”的概念在八十年代末由阎采平提出，在《梁陈边塞乐府论》一文中，作者指出了“有唐以前，文人写边塞题材多用乐府形式”[①]的文学现象，但该论文主要是从梁陈时期北歌南传的角度，较为深入地论述了这一时期边塞乐府诗歌的创作情况，没有从乐府诗创作传统的角度来展开论述边塞诗与乐府体制的关系。集中地从理论的角度来阐述边塞与乐府之关系的是钱志熙的《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》。该文指出了齐梁间边塞乐府的兴起是文人拟乐府赋题法创作的产物[②]，这也就从理论上找到了梁陈边塞乐府兴盛的根本性原因，“赋题法”为没有边地经历的诗人也能作出惟妙惟肖的边塞诗提供了一种具有可操作性的边塞乐府创作模式。“赋题法”创作模式的提出，为边塞乐府诗的研究提供了科学合理的理论依据，对边塞乐府诗的研究具有重要的理论指导意义。其他研究成果对此问题或有论及，但多局限于其中一点，鲜有综合整体之论述。实际上，边塞诗与乐府关系密切，唐代边塞诗高潮的到来与边塞乐府诗的发展有着更为直接的关系，可谓是边塞乐府诗发展的直接结果，换句话说，唐代边塞诗是直接从乐府体裁中开出来的。

关于边塞乐府诗的研究，我们要面对并需要解决的一个理论前提是边塞乐府诗的界定问题。对此，我们可以结合边塞诗的题材内容与乐府的体制形式来理解边塞乐府诗的概念。所谓的边塞题材，也即广义的边塞诗歌内容，是指自《诗经》

---

① 阎采平：《梁陈边塞乐府论》，《文学遗产》第 6 期，1988 年。

② 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第 4 期，1995 年。

以来的有关边地征战、边塞风物、征夫思妇等诗歌内容；乐府体制形式则是指边塞题材的诗歌采用了古题乐府的诗歌形式，包括借用乐府古题为诗题，借鉴乐府的诗歌意象及表达技巧，沿袭乐府诗的创作传统等。首先我们来探讨一下边塞的界定问题。

第一节 “边塞”的界定

要对边塞诗做一个界定，首先要对“边塞”有一个概括性的认识。“边塞”是一个具有社会性、地域性和文化性等多重含义的历史性概念。先秦时期人们的边塞观念相对薄弱，他们所谓的“边”主要是指华夏之外的四夷，重在“夷狄”观念之别，含有轻蔑之意，所谓“夷狄之有君，不如诸夏之亡也”。秦汉后，由于防御匈奴的长城的修建，在人们的观念意识中，地理性的“边塞”概念进一步明确，即以长城为界来定义“边”，并突出强调了作为防御作用的“塞”的社会政治意义。秦汉时的“边塞”概念对后世“边塞”概念具有始源性的限定意义。《辞源》解释“边塞”为“边疆设防之处”，这主要是着眼于边塞的军事政治意义而言。“国之大事，在祀与戎”，“戎”是民族国家于边设塞的一个重要内容，所以边塞于国家的军事政治意义便尤为重要。最初的“边”、“塞”字样主要出现在史学著述中，这也说明了“边”、“塞”的出现是作为一种社会政治现象为人们所关注的。蔡邕《难夏育上言鲜卑仍犯诸郡》言“秦筑长城，汉起塞垣，所以别外内异殊俗也”，所以这一时期边塞概念的军事政治性含义便相对突出。

秦汉时期，长城沿线地区是汉族与匈奴的边界地带，双方交战也多在此展开。《史记·秦始皇本纪》载秦时“北据河为塞，并阴山至辽东”，张守节《史记正义》言“阴山在朔州北塞外。从河傍阴山，东至辽东，筑长城为北界”[①]。《史记·匈奴列传》汉孝文帝使使遗匈奴书曰：“先帝制：长城以北，引弓之国，受命单于。长城以内，冠带之室，朕亦制之”[②]。作为边境地标的长城因其军事地位的重要性而成为胡汉战争的主战场。秦始皇三十三年（前214）遣兵“西北斥逐匈奴，自榆中并河以东属之阴山，以为三十四县，城河上为塞。又使蒙恬渡河取高阙、

① ［汉］司马迁撰，《史记》，北京，中华书局，1959年，第239页。
② ［汉］司马迁撰：《史记》，北京，中华书局，1959年，第2902页。

陶山、北假中，筑亭障阻逐戎人”[①]。秦二世而亡，作为防御工程的长城并未真正发挥边塞的抵御功能。直至汉武帝时代，继续经营边塞以备匈奴。汉武帝元兴五年（前130）“遂取河南地，筑朔方，复缮故秦时蒙恬所为塞，因河为固”[②]。

在传世文献中，“边塞”一词的连用，最早出现于《史记·三王世家》中霍去病对汉武帝的上书中。其书曰：“陛下过听，使臣去病待罪行间。宜专边塞之思虑，暴骸中野无以报”[③]。之后，边塞多次出现于史书中，或言朝廷派人征戍边塞，或言匈奴“屡寇边塞”、夷狄犯边，所记多是从军事角度来强调边塞的政治性内涵。秦汉时期的“边塞”概念所指多不出于此。“边塞”的军事政治性是当时人们的普遍出发点和关注点。

现代关于边塞的界定，较为集中的讨论出现于1984年在兰州举办的中国唐代文学学会第二届年会，相关论文于1988年结集为《唐代边塞诗研究论文选粹》。这次会议涉及到了边塞研究的众多问题。与会者主要从题材、时限、地域和生活经验等诸方面来规范边塞和边塞诗，认为边塞诗在题材上必须要与边塞相关涉，但这种观点仍存在着界限模糊不明的局限性[④]。之后，在边塞诗的界定问题上又形成了两种代表性的意见：第一种称为广义边塞概念，认为“应该坚持时间上的无限制性（包括有边塞诗以来的整个古代社会）、地域上的全方位性（包括历代王朝的东南西北四域之地），题材上的与边事相关（而不应仅反映边塞战争或表现爱国思想）三方面”[⑤]；第二种是狭义的边塞概念，认为边塞诗在时间和地域上都有限制，即从长城一线向西北延伸到安西四镇这一地区，时间上不可上溯汉魏，更不能下延至宋元明清，边塞诗只为盛唐所特有[⑥]。相对来说，广义的边塞诗概念更有利于边塞诗研究地深入展开。这两种有关边塞诗观也大致表明了当时学界对边塞认识的代表性观点。

自九十年代以来，学界对边塞诗的认识越来越科学。在时间上，不是单一的把边塞诗限定在唐代；在诗歌题材上又强调了边塞诗的地域性特征，指出边塞诗无论是描写边塞自然风光和风土人情，还是叙述边地生活与军事，内容都必须与

---

① ［汉］司马迁撰：《史记》，北京，中华书局，1959年，第253页。
② ［汉］司马迁撰：《史记》，北京，中华书局，1959年，第2906页。
③ ［汉］司马迁著：《史记》，北京，中华书局，1959年，第2105页。
④ 西北师范学院中文系和西北师范学院学报编辑部编：《唐代边塞诗研究论文选粹》，兰州：甘肃教育出版社，1988年。
⑤ 黄刚：《清代边塞诗繁荣原因初探》，《文学研究》第6期，1996年。
⑥ 胡大浚：《边塞诗之涵义与唐代边塞诗的繁荣》，《西北师范学院学报》1986年第2期。

边塞防卫之事有关联。阎福玲《边塞诗及其特质新论》通过对“边”、“塞”概念的详细考证，从广义和狭义范围对“边塞”做出了界定，并通过边塞诗与征戍诗、边疆诗的不同，指出边塞诗的边塞防卫的特殊背景及边塞诗歌的政治性、地域性及其时代性的诗学特质[①]。文章论述较为深入，观点相对融通。余正松和王胜明的《“边塞”考》则通过考察“边塞”的产生、发展的历史进程及内在缘由，从政治、经济、文化等层面对边塞的涵义作了较深入的探讨[②]。这些分析论述都有利于全面而深入地认识“边塞”概念的变化发展。

对于“边塞”概念的认识，我们应该采取大边塞诗的观点。中国历代的疆域不同，人们对边塞的具体所指也会不尽相同，但中国古代边塞地域的稳定性和连续性特点，又决定了边塞概念的相对一致性。秦汉时的“边塞”主要是指祖国的西北地区。《史记》载秦始皇三十三年（前 214），“西北斥逐匈奴。自榆中并河移动，属之阴山，以为四十四县，城河上为塞”[③]。汉武帝时“武帝征伐四夷，开地广境，北却匈奴，西逐诸羌，乃度河、湟，筑令居塞。初开河西，列置四郡，通道玉门，隔绝羌胡，使南北不得交关。于是障塞亭燧出长城外数千里”[④]。此处“边”、“塞”主要是指西北的边疆地区。但历史上的边塞所指并非仅仅局限于西北地区。《墨子·号令》云“数使人行劳赐守边城关塞、备蛮夷之劳苦者”，墨子以“边城关塞”与蛮夷之地相提并论。汉武帝《巡边诏》曰“南越东瓯，咸伏其辜；西蛮北夷，颇未辑睦。朕将巡边陲，择兵振旅，躬秉武节，置十二部将军，亲帅师焉”，汉武帝也把边陲与四夷等同视之。所以，这里的“边”、“塞”就不单是指西北地区了，而是指相对于中原政权而言的边境或边陲地区。桓宽《盐铁论·击之》言“往者县官未事胡、越之时，边城四面受敌，北边尤被其苦”。人们多视边塞为西北边疆地区的代名词，与秦汉以来匈奴的强大及不断的胡汉战争有关，即墨子所言的“边城四面受敌，北边尤被其苦”之状态。秦汉以后，作为地域性的边塞概念，逐渐被赋予了更多的文化政治性的涵义，尤其是在政权分裂时期的社会现实中。如南朝以淮、泗为南北之边界[⑤]，这一时期的边塞概念更侧重于政治意义的表达。庾信所言的“南奔楚塞，北避秦桥”，虽没有以“边塞”

---

① 阎福玲：《边塞诗及其特质论》，《河北师范大学学报》第 1 期，1999 年。
② 余正松，王胜明：《“边塞”考》，《西华师范大学学报》第 5 期，2003 年。
③ ［汉］司马迁撰，《史记》，北京，中华书局，1959 年，第 253 页。
④ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1965 年，第 2906 页。
⑤ ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974 年，第 2344 页。

并列，但却是暗含了边塞的地域文化的综合性意义。

魏晋时期，统治阶级内部矛盾突出，而胡汉民族矛盾相对缓和，这一时期的边塞问题并未成为重要的社会政治性问题。南北朝时期，中原政权偏安一隅，此时的“边”也由长城沿线而移至长江淮河一带，由于政治地理空间的狭小而与传统意义上的边塞观念差别明显，即使如此，对当时人来说，长江淮河一带却是名副其实的“边”，如齐高帝《塞客吟》中“秋风起，塞草衰，雕鸿思，边马鸣”的“边”、“塞”即指当时南北朝的交界之地淮河一带。之后的“边塞”概念虽也相对明确，不出前所具之意义，但限于本文论题范围所涉，南朝以后的边塞乐府诗在此不予讨论。

综上所述，边塞是一个具有地理性、政治防御性和历史文化性的综合性概念，并不仅仅局限于人们通常所说的西北一带。作为一个地理性的概念，指区别于中原地区的少数民族居住地；作为一个政治防御性概念，指相对于中央政权的四方，即先秦的所谓四夷：北狄、西戎、东夷、南蛮至两汉则又出现了新的四夷，如北狄之匈奴、乌孙，西戎之羌，东夷之闽越，南蛮之夜郎、哀牢等，或有设防的边陲之地，自秦修筑长城以防匈奴后，边塞的意义便更侧重于边陲设防之地了；作为历史文化性的概念，则侧重指一种具有社会心理积淀内容的更具广泛性的历史文化名词。而作为边塞乐府诗中的“边塞”一词，在很大程度上更倾向于作为社会文化性的概念，也就是一种与中原文化心理不同的异域性符号，这也是为什么即使没有边地经历的人也能作出具有边塞意味的乐府诗的重要原因，在文人诗创作方面，更侧重的是一种文化或文学的心理体验。

第二节 边塞乐府诗的界定

边塞乐府诗是一个复合的诗歌概念。在诗歌内容上，它限定了边塞题材；在诗歌形式上，它规定了乐府的表现形式。本文所研究涉及的边塞乐府诗便主要涉及这两方面的内容，即边塞题材的诗歌内容和乐府体制的诗歌形式。通过前文的探讨，我们明确。边塞是一个具有地域性、政治性、历史性的综合概念。而边塞题材也主要是指与之形影相随的有关边地征战、边塞风物及相思怀远之内容，详而论之便如胡大浚所言：“举凡从军出塞，保土卫边，民族交往，塞上风情；或

抒报国之志，或发反战呼声，或借咏史以寄意，或记现世之事件；上自军事、政治、经济、文化，下及朋友之情、夫妇之爱、生离之痛、死离之悲；只要与边塞生活相关的，统统都可以归入边塞诗之列。”[①]

边塞乐府诗是指以乐府的诗歌形式来表现边塞题材的一类诗歌样式。边塞乐府之所以能够采用乐府体制，是由诗歌创作主体的选择性及乐府创作传统所决定的。众所周知，与个性化的古体诗不同，乐府诗是以第三人称视角来表达普世化情感的一种诗歌形式。萧涤非言：“乐府多叙事，所谓‘缘事而发’，故具有社会性、故事性，古诗则一般为个人的抒情”[②]，“盖乐府本含有普遍性与积极性二要素，以入世为宗，而不以高蹈为贵，以摹写人情世故为本色，而不以咏叹自然为职。”[③]边塞内容作为极具普遍社会性的诗歌题材，比较适合于乐府形式的诗歌表达。加之，乐府传统的继承性，使即使没有边地经历的诗人，只要借助一定的诗歌意象及语言词汇亦能创作惟妙惟肖的边塞乐府诗。这也是边塞乐府之所以能够形成规模的一个重要原因。

黄侃在《文心雕龙札记》中将乐府创作分为四种：

> 一乐府所用本曲，若汉相和歌辞，《江南》、《东光》之类是也。二依乐府本曲以制辞，尚其声亦被弦管者，若魏武依《苦寒行》以制“北上”，魏文依《燕歌行》以制“秋风”是也。三依乐府题以制辞，而其声不被弦管者，若子建、士衡所作是也。四不依乐府旧题，自创新题以制辞，其声亦不被弦管者，若杜子美《悲陈陶》诸篇、白乐天《新乐府》是也。从诗歌分途之说，则惟前二者得称乐府，后二者虽名乐府，与雅俗之诗无殊从诗乐同类之说，则前二者为有辞有声之乐府，后二者为有辞无声之乐府，如此复与雅俗之诗无殊。[④]

本文所涉及的乐府诗主要是指前三种。乐府与音乐关系密切，虽然乐府曲调今已不能观其全貌，但文人拟作总是或直接或间接地受其影响。钱志熙认为：“所谓拟乐府，拟的基本含义就是在诗乐分流之后，以纯粹的书面创作的形式去摹拟生长于音乐母体中，具有歌辞、舞辞等功能的原始乐府诗，保持原始乐府诗的某些

---

① 胡大浚：《边塞诗之涵义与唐代边塞诗的繁荣》，《西北师范学院学报》第2期，1986年。
② 萧涤非著：《萧涤非说乐府》，上海：上海古籍出版社，2002年，第143页。
③ 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》。北京：人民文学出版社，1984年，第260页。
④ 黄侃著：《文心雕龙札记》，上海：华东师范大学出版社，1996年，第43页。

特点。”[①]换句话说，在一定意义上，正是乐府体制对文人拟乐府的规定性才使乐府传统得以延续维持。乐府体制主要包括乐府与音乐的关系、乐府古辞或本事对拟辞的影响制约、“感于哀乐，缘事而发”的现实主义表现手法、质朴自然的诗歌语言等方面。作为边塞乐府诗的形式体制也主要是通过这几方面的因素来影响制约边塞诗歌的创作发展的。诸如乐府古题、乐府曲调、乐府古辞及表达方法等因素在通过文人不断的拟作过程中，乐府创作传统也随之确立，但同时也成为制约其发展创造的一个根本性原因。

首先来看乐府曲调方面的因素。乐府伊始与音乐是同生共体，所以乐府古题最初不是作为诗歌题目出现的，而是指音乐曲调而言，但由于乐府曲调的散佚，乐府的音乐性也随之淡化，乐府曲调逐渐被视为乐府题目。梁章钜《退庵随笔》引王雪山语：“《诗》有三《扬之水》，有三《羔裘》，有两《黄鸟》，有两《谷风》，非相祖述也，有此曲名，故相传为之，如乐府一种名多种辞，辞虽不而声则同也。”[②]也就是说乐府本来是要合乐演唱的，其题目不在于指示诗歌的基本内容，而在于指示何种曲调。所以题目是固定的，而文辞则常常变换，同题目而不同辞句。前人虽注意到了乐府一调多辞的现象，但并未深究造成这种现象的原因。乐府拟作中的同调异辞现象，除与乐府重调不重辞的创作初衷相关，即胡应麟所云的“取声词之谐，不必词义之合也”[③]。除此之外，造成这种同题目而不同辞的拟乐府现象，是在乐府曲调散佚的情况下，文人误以曲调为诗题所致。丁福保言：“古人作乐府，有题有调。后人删其题而存其调，如《雁门太守行》，乐府之调也，其题为《洛阳行》，见《宋书·乐志》。后世各选本，选《雁门太守行》而去其题，读者误以其调为题。但觉其辞与题绝不相关者，职此故也。”[④]乐府诗一般是以诗来配曲调，可以是多诗配一曲，曲调对诗的题材内容具有较强的制约性，尤其是一个曲调的第一首诗———习惯称之为母题，多成为后世同曲调的母题内容。可以说，乐府曲调的沿袭造成了乐府诗内容的类型化，这也是后世乐府诗同曲调内容多雷同的一个重要原因。

其次，在乐府古题方面。文人拟乐府诗在乐府曲调散佚的创作环境中，为继

[①] 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。

[②] 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1963页。

[③] ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第15页。

[④] ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第158页。

承乐府诗传统，文人拟作不得不表现出很大的因袭性，最典型的莫过于对乐府古题的袭用。明朱承爵《存余堂诗话》云："古乐府命题，俱有主意，后之作者，直当因其事用其题始得。往往借名，不求其原，则失之矣。如刘猛、李余辈，赋《出门行》不言离别，《将进酒》乃叙烈女事。"[①]乐府虽然没有音乐的约束，乐府古题却有着统一的题目和历代的创作规范，所以又表现出相对的稳定性。文人拟乐府袭用乐府古题，其诗歌内容总是直接或间接的受到古辞的影响与制约，王运熙言："从绝大多数的词作来说，词调仅是提供一种格式，其思想内容与调名、本事大抵没有什么关系。乐府诗则不一样"，"作品与曲名、本事失去联系毕竟占少数；多数作品……与曲名、本事或者主题思想方面等保持一定的联系。从一般情况说，用乐府旧题写诗，在思想内容上，或多或少受到原题、古辞的制约"[②]。文章具体而微地分析了乐府曲题本事与诗歌内容的关系，指出乐府诗歌内容与其本事曲题间存在或直接或间接的联系，后世拟乐府的题材主旨也多受其影响。文人拟乐府便是如此，在乐府古题和古辞的双重制约下保持并延续了乐府创作的传统，这也是边塞乐府传统得以维持的一个重要原因。

乐府与拟作之间的关系是双重的：乐府在诗歌题材和体制上对文人拟乐府具有一定的制约性，但同时，文人拟作又能结合当时的诗歌环境对乐府加以改造创新，这也是文人拟作所以具有文学活力的一个根本性原因。钱志熙在《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》一文中指出，文人拟作乐府诗多用旧题，题材主旨方面受到古辞的影响。乐府诗内部衍生的题材系统的方式多样化，文人拟乐府以各自的方式，取得其以古题名篇的依据，用事也取得其作为乐府诗的资格[③]。换句话说，乐府诗歌为文人诗歌创作提供了诗歌素材和表现技巧方面的借鉴，文人创作又不断的赋予乐府传统以新鲜的血液，使其保持了相对鲜活的艺术魅力。

乐府诗歌在题材主旨、情感基调及表达技巧等方面的预设性对文人拟作具有一定的内在约束力，同时，在遵循乐府诗创作传统的前提下，由于受时代风气的影响，文人拟作又在一定程度上改造并丰富着乐府诗创作传统。边塞乐府就是在这种限制与改造的双重过程中不断发展着：边塞乐府的创作传统在一定程度上限

---

① ［清］何文焕编：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第786页。
② 王运熙著：《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，1996年，第362页。
③ 钱志熙：《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》，《中山大学学报》第3期，2009年。

制了诗人的自由发挥，但是文人拟作边塞乐府诗同时又拓展了边塞乐府题材的表现空间，丰富了乐府古辞的表现内容。这也是乐府创作传统与文人创作传统互动的必然结果，边塞乐府正是在这种乐府传统与文人创作的双向过程中不断沿袭发展着的。

综上所述，我们可以把边塞乐府看做是一个复合型的概念，即由边塞的诗歌题材与乐府体制两方面的因素组成。这其中的边塞题材，不仅仅局限于现实生活中的诗歌内容，还有一部分是由于乐府体制传统的原因而沿袭的乐府中的相关边塞题材，又因为边塞题材本身具有普遍的社会性和相对的稳定性，加之边塞乐府多采用乐府诗的的形式，袭用了乐府诗的一些诗歌意象，借鉴了乐府诗歌的表达技巧，继承了乐府诗的创作传统，所以边塞乐府中的诗歌题材极易表现出类型化的特征，这也是边塞乐府诗，尤其是没有边地经历文人的拟作所表现出的千篇一律化倾向的一个重要原因。

第三节 乐府系统论

吴相洲在《关于建构乐府学的思考》一文中提出了“乐府学”的概念，指出关于“乐府学”的研究应该从“曲名”、“曲调”、“本事”、“体式”、“风格”等五个方面展开[①]。本文所言的乐府系统则是主要着眼于乐府古题、古辞及本事等方面，力图通过阐述乐府系统中的诸因素与边塞诗歌的关系，来梳理边塞乐府自汉魏至南北朝的发展演变问题，从而对唐前边塞乐府的发展做出科学合理的评价与认识。

文人拟作边塞乐府诗是边塞诗的一个创作传统，而这一传统得以沿袭继承，与乐府系统关系重大。自汉代采民歌入乐府至后代文人拟作乐府诗，其范围不出黄侃所论：或依辞制曲，或因曲填辞，或赋题拟辞，或自制新题[②]。而自制新题则不属本文论述范围，本文所重点讨论的是胡震亨所谓的“往题”即“汉、魏以下，陈、隋以上乐府古题”，而非“新题”、“唐人新制为乐府题者”[③]。

汉魏时期，文人拟乐府与音乐之关系明显，古题与拟辞联系密切。但在汉魏

---

① 吴相洲：《关于建构乐府学的思考》，《乐府学》第1辑，2006年。
② 黄侃著：《文心雕龙札记》，上海：华东师范大学出版社，1996年，第43页。
③ ［明］胡震亨著：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981年，第2页。

以后乐府曲调散佚的情况下，文人拟乐府缘何能够发展、乐府诗体为何能够独立？诸如此类的文学现象都可以在乐府诗系统中发现答案，正是有赖于此，中国古典诗歌中才有了洋洋大观的乐府体。乐府传统包括乐府与音乐的关系、乐府古辞、本事对拟辞的影响、“感于哀乐，缘事而发”现实主义表现手法、质朴自然的诗歌语言、表现自由的诗歌体制、自由抒发的语言风格及他者的叙述立场等。这些乐府因素既是边塞乐府得以确立发展的重要原因，同时也对边塞乐府诗的发展产生了一定的制约作用。钱志熙在《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》一文中，通过对乐府五言与徒诗五言在体制、功能、取材等方面的深入分析，高屋建瓴地概括出了乐府诗的三种特质即题材系统稳定性、叙事客观化、结体散文[①]，而此三点正是乐府系统得以存在成立的必要因素，后世文人拟作均可于此得到不同的启发。

乐府传统在边塞乐府诗的发展中起着极为重要的预设性和制约性作用。在音乐与乐府分离后，文人研究乐府和创作乐府侧重更多的是古题、古辞。晋崔豹《古今注》论乐府是以义说名，唐吴兢《乐府古题要解》只重乐府内容而不及音乐曲调，这种现象是乐府曲调不断散佚的必然结果。后世诗人也只能就乐府系统中古题、古辞方面的题材内容进行拟作，从而形成了乐府诗的创作传统，边塞乐府之所以能够成立也主要有赖于此。但同时，这也是乐府拟作坐实后世“叠床架屋”的重要原因之一。冯班《钝吟杂录》言：

> 文人赋乐府古题，或不与本词相应，吴兢讥之，此不足为嫌，唐人歌行皆如此。盖诗人寓兴，文无定例，率随所感。吴兢史才，长于考证，昧于文外比兴之旨，其言若此，有似鼓瑟者之记其柱也。必如所云，则乐府之文，所谓床上安床，屋上架屋，古人已具，何烦赘賸耶？[②]
>
> 古诗皆乐也，文士为之辞曰诗，乐工协之于钟吕为乐。自后世文士或不闲乐律，言志之文，乃有不可施于乐者，故诗与画境。文士所造乐府，如陈思王、陆士衡，于时谓之“乖调”。刘彦和以为“无诏伶人，故事谢丝管”。则是文人乐府亦有不谐钟吕，直自为诗矣。[③]

冯氏此论是就乐府作为“诗之一体”所发，他对吴兢的指摘是有一定道理的，在

[①] 钱志熙：《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》，《中山大学学报》第3期，2009年。

[②] ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第42页。

[③] ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第37页。

唐代，文人拟乐府恢复了汉魏以来的比兴传统，或以乐府古辞、本事为抒发之契机，或直接以乐府旧题写时事，虽保留有乐府的形制，但却不是以作歌辞而是以徒诗的态度为乐府诗。明朱承爵《存余堂诗话》也云："古乐府命题，俱有主意，后之作者，直当因其事用其题始得。往往借名，不求其原，则失之矣。如刘猛、李余辈，赋《出门行》不言离别，《将进酒》乃叙烈女事，至于太白名家，亦不能免此病。"[①]沈德潜解释造成乐府诗歌千篇一律的原因是"逵乐者已少，其乐府题不过借古人体制写自己胸臆耳，未必尽可被之管弦也"[②]，此论亦是乐府徒诗化的一种变相表达。作为乐府系统的重要标志之一的汉乐府古题，相对于后世乐府诗题具有始源性，在乐府曲调散佚的情况下，它们对后世边塞乐府诗的创作在题材主旨方面具有很大的预设性和限定性。可以说，汉乐府为后来文人边塞乐府提供了具有母题性的诗歌题材：他们或拟古辞，或由古辞古意生发而来，拟辞与古题、古辞有着或显或隐的联系。

乐府诗题与一般诗歌的诗题不同，除了诗题的相对固定性外，更重要的是乐府诗题还对诗歌题材主旨具有一定的预设性和局限性。乐府古题具有相对独立性和沿袭性，迥异于一般诗歌的题目，后人拟作乐府诗类似命题作诗。一般情况下，诗人只能在既有的乐府题目下创作诗歌，而不能如一般诗歌那样随意命题。王运熙在《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》一文中分析了乐府古题与古辞的关系，指出乐府古题、曲调与本事间存在或显或隐的关系[③]，这也是边塞乐府题材类型化的一个重要原因。此外，乐府古题、古辞的预设性也是造成边塞乐府，尤其是没有边地经历的诗人之拟作给人陈陈相因之感的重要原因之一。乐府古题虽然在一定程度上制约了诗人对创作素材的选择，但同时也为诗人提供了相对丰富的创作方法和表达技巧，这些表达方法反过来又对乐府诗题起着强化作用。后人拟作乐府诗，多从古辞、古题出发，或揣摩其辞、或联想其题以成篇，即使没有古辞流传，诗人也可以借助对曲调的联想而模拟成篇。宋唐庚在《唐子西文录》中言："古乐府命题皆有主意，后之人用乐府为题者，直当代其人而措词，如《公无渡河》须作止其夫词。"[④]

钱志熙在《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之

---

① ［清］何文焕编：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第786页。
② ［清］沈德潜编：《唐诗别裁集》，北京：中华书局，1975年，第5页。
③ 王运熙著：《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，1996年，第259页。
④ ［清］何文焕编：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第443页。

间文体上的分合关系》一文中指出，文人拟作乐府诗多用旧题，题材主旨方面受到古辞的影响。乐府诗内部衍生的题材系统的方式多样化，文人拟乐府以各自的方式，取得其以古题名篇的依据，用事也取得其作为乐府诗的资格[①]。乐府一般都有与之相对应的曲调，诗题也具有一定的现实性和故事性的特点。在乐府曲调失传的情况下，文人便通过体味乐府古辞或联想乐府诗题来拟作乐府诗，由此而形成了同一乐府诗题或曲调的相同或相似的诗歌题材，也正是借助于乐府诗题，乐府边塞诗的创作传统才得以传承。胡应麟《诗薮》曰："乐府自魏失传，文人拟作，多与题左，前辈历有辨论。愚意当时但取声词之谐，不必词义之合也。其文士之词，亦未必尽为本题而作"[②]。曹魏后，在乐府曲调散佚不全的环境下，文人拟作乐府古题传统仍得以延续发展，在很大意义上有赖于文人对乐府古题、古辞的接受。

乐府诗歌在题材主旨、情感基调及表达技巧方面的预设性给文人拟作造成了相对的内在约束力，在遵循乐府诗创作传统的前提下，受时代风气的影响，文人拟作又在一定程度上改造丰富着乐府诗创作传统。乐府创作传统为人文诗歌创作提供了诗歌素材和表现技巧方面的借鉴，文人创作又不断地赋予乐府传统以新鲜的血液，使其保持了相对鲜活的艺术魅力。边塞乐府就是在这种限制与改造的双重过程中不断发展着，边塞乐府的创作传统在一定程度上限制了诗人的自由发挥，但文人拟作边塞乐府诗同时又拓展乐府边塞题材的艺术空间，丰富了乐府古辞的表现内容。这也是乐府创作传统与文人创作传统互动的必然结果。

乐府诗的主题同其题材一样，也有着趋向传统的特性。前代乐府作品的主题设定对后代的诗歌创作具有极大的制约性。就南朝的文人拟乐府诗创作来看，其主题取向大多没有超出汉乐府古辞及魏晋文人乐府诗设定的范围。就边塞乐府创作而言，南朝是边塞乐府诗发展的重要时期。如南朝文人对前代边塞乐府诗的思乡怀远、报国主题的继承以及对边塞闺怨题材的开拓；确立了"赋题法"的创作模式和"以汉喻今"的表达模式等。而传统的征戍题材与乐府形式相结合的边塞乐府诗，在南朝边塞乐府中实现了初步的融合。刘宋边塞乐府多用汉魏晋古辞模拟相和歌辞，萧梁边塞乐府多采用汉魏晋乐府古辞的形式，以"赋

---

① 钱志熙：《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》，《中山大学学报》第3期，2009年。

② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第15页。

题法”模拟汉横吹曲和相和歌辞。南朝边塞乐府诗创作在模拟相和歌辞上，并没有形成一个相对严格的创作边塞诗的传统，但拟汉横吹曲曲题的边塞乐府诗却多具有边塞的地域类型化特征，诸如《苦寒行》、《从军行》、《陇头水》、《雨雪曲》等，集中表现了边地的苦寒主题；《关山月》主要表现思乡主题；《少年行》系列表现尚武主题；《出塞》、《入塞》、《塞上》、《塞下》表现征战主题；《塞上曲》、《塞下曲》表现风俗主题。这些题材传统在南朝梁陈得到继承和发扬。

第四节　边塞乐府诗研究综述

边塞诗是按题材分类而划分出来的一种诗歌研究对象，主要涉及边地战争的描写、边塞风物的刻画、闺怨相思的抒发等内容。边塞的地域性是边塞诗与其他诗歌类别相区别的一个显著性特征。作为明显地域性特征的具有军事地理性意义的边塞观念虽然出现在秦汉时期，但有关边塞题材内容的诗歌却可追溯到《诗经》时代。边塞的观念在《诗经》时代相对模糊，当时诸侯国是国家政权的存在常态，尤其是在东周。这一时期与边塞题材相关涉的也是各诸侯国间的征讨战争，但它们所侧重的不是“边”、“塞”的问题，更多关注的是战争的出师有名。虽然如此，作为征战题材，《诗经》中的相关内容与边塞乐府中的征战题材还是具有很多共同性的，如对战争场面的描写、对征战的反感愤慨及征夫思妇之情的抒发。可以说，在边塞题材的内容主旨方面，《诗经》中的相关题材是边塞乐府诗的题材渊薮。

《诗经》中有关边塞题材的诗歌因处于边塞诗的萌芽阶段而缺乏明显的边塞特色，但其中关涉的相关题材却对边塞乐府产生了极深远影响。在题材方面，后世边塞乐府几乎所有的题材内容都可以追溯到《诗经》。《小雅·杕杜》、《小雅·采薇》、《小雅·何草不黄》、《邶风·击鼓》、《大雅·渐渐之石》、《秦风·无衣》等诗作与征战题材相关，《卫风·伯兮》、《王风·君子于役》、《魏风·陟岵》等篇章是相思怀远之作。这些《诗经》中的诗歌题材都程度不一地涉及了后世边塞乐府诗歌的主要内容，是边塞诗题材发展的萌芽。胡应麟《诗薮》言：“《国风》、《雅》、《颂》，并列圣经。第风人所赋，多本室家、行旅、悲欢聚散、感叹、忆

赠之辞。故其遗响，后世独传。楚一变而为骚，汉再变而为选，唐三变而为律，体格日卑，其用于室家、行旅、悲欢聚散、感叹、忆赠，则一也。”[①]胡氏所言《诗经》对后世诗歌题材之影响大致不错，而“室家、行旅、聚散、感吹、忆赠之词”是涉及边塞诗歌的主要题材内容。严羽《沧浪诗话》言“唐人好诗，多是征戍、迁谪、行旅、别离之作，往往能感动激发人意”[②]，严羽所谓的“好诗”即指边塞诗，而《诗经》中的相关题材几乎涵盖了“唐人好诗”大部分内容的，由此可见，《诗经》在诗歌题材方面于边塞诗影响之大。乔亿《剑溪说诗》云：“盖《雄雉》，思怀诗之祖也；《旄丘》、《陟岵》，羁旅行役诗之祖也；《击鼓》、《扬之水》，征戍诗之祖也；《小星》、《伯兮》，宫词、闺怨诗之祖也。”[③]

汉代是边塞乐府的发轫期，不仅汉代对少数民族的战争及文化交流进一步充实了边塞题材，丰富了诗歌意象，而且在汉乐府中还出现了诸如《天马歌》、《李陵歌》、《乌孙公主歌》、《霍将军歌》、《战城南》等有关边塞题材的乐府题目，这些乐府古题是后来边塞乐府发展的逻辑起点。魏晋时期，在对汉乐府的变调创作中，有关边塞乐府的曲题逐渐增多，如曹操的《度关山》、曹丕的《燕歌行》、曹植的《白马篇》、王粲的《从军行》、陈琳的《饮马长城窟行》等，这些乐府古题成为后代边塞乐府诗的常用性题目。

边塞乐府诗在南朝时期引起了文人的相对重视，但此时还没有严格的题材分类。《文选》收录有“军戎”类诗，《诗品序》在论述物我感应对诗歌的感发作用时，也侧重地指出了“或骨横朔野，或魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽”等边塞题材的感发作用：“凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其辞”[④]。唐代虽然是边塞乐府发展的高潮期，但文人仍未对边塞乐府作明确的诗体分类，只是以“边塞”作为诗歌之风格而论，如殷璠《河岳英灵集》言崔颢是“晚节忽变常体，风骨凛然，一窥塞垣，说尽戎旅”[⑤]，高仲武《中兴间气集》评刘湾是“属文比事，尤得边塞之思”[⑥]，他们侧重的是边塞题材的内容和情感的引发。至宋代，边塞诗作为一种诗体被确立，李昉《文苑英华》以“边塞”题材分类，姚铉《唐文粹》以“边塞诗”作为唐代诗歌分类

---

① ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第3页。
② ［宋］严羽著，郭绍虞校注：《沧浪诗话校释》，北京：人民文学出版社，1961年，第198页。
③ 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1115页。
④ 吕德申著：《钟嵘<诗品>校释》，北京：北京大学出版社，2000年，第17页。
⑤ 傅璇琮编：《唐人选唐诗新编》，西安：陕西人民教育出版社，1996年，第161页。
⑥ 傅璇琮编：《唐人选唐诗新编》，西安：陕西人民教育出版社，1996年，第521页。

之一体，其下又包括诸多子题如《将军行》、《雁门太守行》、《燕歌行》、《出塞曲》等。《分门集注杜工部诗》也把“边塞”列为杜甫诗歌的一个重要门类。元代方回的《瀛奎律髓》则把先秦至唐宋的有关边塞题材的诗歌列为一类，以“边塞”总名，并于其前曰：“征战守戍，大而将帅，小而卒伍，其情不同。《采薇》以遣之，《杕杜》以劳之，此周之诗然也。后世之边塞非古矣，从军有乐，问所从谁。六月于迈，言观其师。文人才士，类能言之。凡兵马射猎等，亦附此。”[①]方氏所言的“边塞诗”主要着眼于诗歌内容，并着重于边塞诗所抒发的情感，但诗歌内容的分类则相对简单化。明清诗话多以“边塞”之名来分析解读边塞题材及其艺术风格的诗歌。杨慎评王昌龄《从军行》曰：“此诗可入神品。‘秦时明月’四字，‘横空盘硬语’也”，“盖言秦时虽远征，而未设关，但在明月之地，犹有行役不逾时之意。汉则设关而戍之，征人无有还期也。所赖飞将御边而已”[②]，吴乔《围炉诗话》言“吴叔庠，边塞之文所祖也”[③]。杨慎《升庵诗话》、胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辨体》、沈德潜《说诗晬语》、施补华《岘佣说诗》等诗学著作评南朝王褒、庾信、张正见、隋炀帝等人的诗歌“艳而有骨”、“铿锵独异”，有“雅正之音”、是“剥极将复之侯”，也主要是着眼于他们的边塞乐府而言的。虽然这些有关边塞乐府诗的观点多是只言片语，还未形成系统的论述，但却在不同层面上，具体不一地给后世研究者以极大启发。

作为真正现代学术史意义上的边塞乐府诗研究，开始于20世纪三十年代。上世纪之初，胡适的学术研究开一代学风之先，其平民主义思想在文学上的影响便是对乐府诗研究的高度重视。在《白话文学史》中，胡适指出了乐府诗对文人诗的一大作用是文人“从仿作乐府歌辞里得着文学的训练了”。胡适有关乐府的观点虽然没有涉及与边塞诗的关系，而实际上却道出了边塞乐府发展的一个重要原因，即文人对边塞乐府诗题的模拟，文人拟作不仅得到了乐府传统的诗歌训练，而且还确立边塞诗的基本诗歌意象及表达模式。可以说，文人拟作乐府诗在边塞乐府诗发展史上具有重要的文学意义。上世纪二十年代，学术界对边塞乐府诗的研究主要集中于唐代，并着重于论述边塞诗歌的题材内容。徐嘉瑞在《中古文学概论》中首先明确地提出了“边塞”派的概念，在此书《唐代文学之分类》之“实

---

① ［元］方回选评，李庆甲集评校点：《瀛奎律髓汇评》，上海：上海古籍出版社，1986年，第1303页。
② ［明］杨慎著，王大厚笺证：《升庵诗话新笺证》北京：中华书局，2008年，第454页。
③ 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第520页。

质分类”中，作者单列“边塞”一派，以岑参、高适、王昌龄等为代表[①]，但却只是点到为止，并未就此文学现象展开论述。徐氏对边塞乐府诗研究的贡献在于，作者着重从“音乐与文学的关系”的视角来研究诗歌，重点分析了“鼓吹曲横吹曲之特点”，而且还提出了“由汉代《鼓吹曲》、《横吹曲》，就产生出唐代边塞一派”的观点，这种观点虽然没有明确地提出边塞诗与乐府的关系，但却已显出了两者有关联的端倪。徐氏有关边塞诗与乐府的诸多颇有见地的观点，虽然在原著没有展开详细论述，却对后来边塞乐府诗的研究极具启发性意义。三十年代胡云翼的诗歌研究较为突出。在《唐诗研究》中，胡云翼指出了唐代的军事背景造就了唐诗伟大成就之一的边塞诗派[②]，作者又在《唐代的战争文学》中归纳边塞诗派的主要诗歌类型特征：擅长抒发英雄怀抱的长篇古风；擅长写边塞，多风调悲壮的七绝；工于闺怨闺情[③]。

贺昌群的《论唐代的边塞诗》是四十年代较为集中地阐述唐代边塞诗发展的文章。作者并不以“边塞诗派”为然，认为唐代边塞诗是当时诗坛上以武功为背景的一种潮流，而“葡萄美酒”和“醉卧沙场”则是唐代边塞诗的两种基调。作者还指出唐代的乐府诗“既失去其原来的音乐成分的重要，逐渐变而为情韵悠长的纯诗了”，“唐乐府的内容，边塞诗占很重要的地位，也可以说边塞诗的灵魂就在乐府”[④]。这是较早的把乐府与边塞诗相联系的观点，贺氏虽对边塞乐府何以在唐代为重要及其源流关系并未展开，但指出了边塞与乐府的联系，为边塞诗提供了一种新的研究视角，只是这种颇有见地的研究视角在以后很长的一段时间内并没有得到应有的重视。刘经庵于1935年完成的《中国纯文学史纲》，在论述唐代诗歌时对边塞诗做出了简单的界定，指出“古无所谓边塞诗，到了盛唐，岑高辈大概受到了北朝民歌的影响，乃用北地的风物，边塞的状况，咏为边塞诗”，并将闺怨诗也归入边塞诗[⑤]。刘氏注意到了北朝民歌对唐代边塞诗发展的关系，这是其对边塞诗研究的卓有见地之处，但此观点直到八十年代才得到有价值的呼应即阎采平在《梁陈边塞乐府论》中重点论述了北朝民歌对边塞诗发展的直接影响作用[⑥]。张长弓的《中国文学史新编》直接标出“边塞诗派”，并以高适、岑参

---

① 徐嘉瑞著：《中古文学概论》，上海：上海亚东图书馆，1925年，第175页
② 胡云翼著：《唐诗研究》，上海：商务印书馆，1934年，第31页。
③ 胡云翼著：《唐诗研究》，上海：商务印书馆，1930年，第28页。
④ 贺昌群：《论唐代的边塞诗》，《上海文学》2卷6期，1934年。
⑤ 刘经庵著：《中国纯文学史纲》，北京：东方出版社，1996年，第102页。
⑥ 阎采平：《梁陈边塞乐府论》，《文学遗产》第6期，1988年。

为代表[1]，但止于叙述史实。二十世纪三、四十年代的边塞诗研究主要局限于唐代诗歌，对边塞诗与乐府形式的关系还未有涉及。而边塞乐府诗实际是构成唐代边塞诗高潮的主体，而这一高潮主体出现在唐代并非突兀现象。虽然他们的研究于此无涉，但有关边塞诗歌的相关论述的开创之功不可抹煞。

对于边塞诗渊源的研究，多数学者认为《诗经》中表现征戍题材的作品是其渊源。他们认为《诗经》是边塞诗的源头，其中表现战争、行役、和怀乡主题，都是边塞诗的基本内容。阎福玲认为："《诗经》中的战争诗属于征戍诗。汉代以后，征戍内容与乐府相结合，确立了边塞乐府这一独特的诗体形式"，并指出"征戍诗是边塞诗的萌芽形态，边塞诗由征戍诗发展而来，在内容和形式上都有新的突破"[2]，这一观点指出了汉乐府与边塞诗的关系，但却没有展开更深入的论述。余正松认为，先秦边塞诗以叙事为主，诗人通过具体事件的叙述和特定场景的描绘，直抒胸臆，其中所表现出的爱国主义和英雄主义精神，为唐代诗人所继承[3]。但文章仅止于题材内容的展开，在诗歌形式表现技巧上缺少详细的论述。

胡大浚的《边塞诗之涵义与唐代边塞诗的繁荣》也涉及到了边塞诗与乐府的关系，指出边塞诗南朝边塞乐府诗具有非纪实性，多是以地名敷衍成篇的现象[4]，但并没有对这种现象做出解释。至九十年代阎采平较为集中地以边塞乐府为研究对象，并提出了"边塞乐府"的概念，他的一些观点对边塞乐府诗研究颇具启发性。在《梁陈边塞乐府论》一文中，作者指出北歌南传是梁陈边塞乐府诗兴盛的主导诱因，尤其是齐梁以后北朝乐府歌辞的南传。作者还指出北歌南传于南朝边塞乐府的影响主要表现在征战生活的反映和边塞风景的描绘[5]。这种分析是符合南朝边塞乐府诗发展实际的。在另一篇文章《北朝乐府民歌的南流及其对南朝文坛的影响》中，作者又进一步分析了北歌南传对梁陈边塞乐府诗拟作的影响。作者通过考察北歌南传的过程，指出北歌南传分为两个阶段：自晋末至刘宋流传到南朝的主要是北朝乐府曲调；齐梁以后北朝乐府歌辞传至南朝，被命之为"梁鼓角横吹曲"。北歌南传对南朝文坛最显著的影响便是刺激了南朝边塞乐府诗的拟作，正如作者所言"北朝乐府民歌传到南方后对南朝文学创作活动的影响，是促

---

[1] 张长弓著：《中国文学史新编》，上海：开明书店，1935年，第125页。
[2] 阎福玲：《边塞诗及其特质论》，《河北师范大学学报》第1期，1999年。
[3] 余正松，王胜明：《源远流长 历久弥新——简论先秦边塞诗对唐代边塞诗的影响》，《四川师范学院学报》第6期，1999年。
[4] 胡大浚：《边塞诗之涵义与唐代边塞诗的繁荣》，《西北师范学院学报》1986年第2期。。
[5] 阎采平：《梁陈边塞乐府诗论》，《文学遗产》第6期，1988年。

进了边塞乐府的繁荣”[①]。文章独具慧眼地把握了南朝边塞诗的发展特点，并从北歌南传的影响层面来论述南朝边塞乐府，这种创新的研究视角对边塞乐府诗的研究颇具启发性。

对边塞乐府诗研究提出纲领性的理论指导思想是钱志熙的《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》。文章通过对齐梁时期拟乐府的深入分析，指出了“赋题法”对边塞乐府诗创作的重大革新作用及对唐代边塞乐府诗创作的重要影响，从理论上提出了边塞乐府诗的创作方法问题，对边塞乐府诗的研究有极其重要的理论指导作用。文章归纳了文人拟古题乐府的三种情况：“一是依旧曲调作新词，仍冠以旧调的题名，如建安诗人的乐府诗；二是不遵原曲调，只是模拟旧篇章，黄初至晋宋的古题乐府多是这种写法；三是既不遵原曲调，也不模拟旧篇，而是赋写古乐府诗的调名题名，弃古章而造新词，齐梁至唐代的古题乐府多是这种写法”。文章还指出了“赋题法”在文人拟乐府诗发展中的革新作用。对边塞乐府而言，“赋题法”为梁陈拟横吹曲辞提供了创作方法，从而出现了边塞乐府创作的相对高潮，“直到唐代，边塞诗中仍有缘题赋写一类，可以说是直接继承齐梁人的创作方法”[②]。钱文拟乐府“赋题法”的观点为边塞乐府诗研究的进一步展开提供了诗歌理论的基础和全新的研究视野。

阎福玲《中国古代边塞诗的三重境界》对魏晋南北朝的边塞诗的发展特征进行了概括，尤其是指出了以乐府旧题模拟汉魏边塞乐府的诗歌体制，并指出了边塞乐府的两大优势：乐府诗传播方便和边塞诗的政治地域性特点[③]。魏晋南北朝的边塞诗采用了乐府形式是其特点，但边塞乐府诗之所以能在南朝成为一种显著的文学现象，除了文学自身的发展规律外，更重要的是与乐府诗创作传统的相对独立和边塞题材的客观性有关。边塞诗的政治地域性是边塞题材客观性的重要表现之一，但边塞题材在这一期成为诗人的创作对象，主要不是因为它的政治地域性特征，更多是受南朝拟乐府的创作风气和北歌南传的影响。在另一篇文章《边塞诗描写边景的二重境界》中，作者涉及了南朝边塞乐府的特点，认为这一时期的边塞诗处于虚拟模仿阶段，“诗人利用乐府旧题，凭借自己对边塞的理解，模仿汉魏边塞乐府诗作，运用富有边地特色的名物意象，虚设边地自然环境，作为

[①] 阎采平：《北朝乐府民歌的南流及其对南朝文坛的影响》，《湘潭大学学报》第1期，1989年。
[②] 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。
[③] 阎福玲：《中国古代边塞诗的三重境界》，《北方论丛》第4期，1999年。

人物征戍活动的背景”[①]。作者抓住了这一时期边塞诗创作的主要特点之一，但边塞乐府诗的确立主要是齐梁以来“赋题法”被广泛地应用于横吹曲题的结果，是“赋题法”革新乐府创作传统的结果。在其博士论文《汉唐边塞诗主题研究》中，阎福玲又对边塞诗的主题做了相对细致的梳理和分析，从边塞的政治性、地域性和时代性等三个方面论述了边塞诗的特性[②]，这也是边塞诗与其他诗歌题材的重要区别之一。作者对汉唐边塞诗的主题进行了较为详细的分析和分类，并在一定意义上阐述了这些主题的演变情况。但作者并未就这些主题得以继承发展的主要原因，即采用乐府的形式展开论述。作者虽然对边塞诗的概念考察相对合理，对边塞诗歌的主题分析相对全面，而对于边塞诗与乐府体制关系的论述相对简单，缺乏对边塞诗主题得以形成和延续的原因的深入探讨。而事实上，正是因为乐府诗题的边塞诗才使得这些主题逐渐得以确立并不断丰富。

进入新世纪后的边塞乐府诗研究，尤其是南朝边塞乐府诗的探讨，主要是围绕钱志熙在《齐梁拟乐府赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》一文中提出的“赋题法”创作模式展开讨论的。

邹晓霞《南北朝边塞诗的审美形成论》从南朝拟乐府风气、赋题法的应用及北歌影响等方面讨论了南北朝边塞诗的审美特征，认为齐梁拟乐府的“赋题法”，对边塞意象的确立产生了重要的影响[③]。但并没有展开深入论述。“赋题法”被梁陈诗人广泛地应用于横吹曲题，从而基本上确立了有关边塞题材的意象群，而这些边塞意象也正是缺乏边地经验的南朝人所以能创作出具有边塞意味的乐府诗的主要原因。这也是形成南朝边塞乐府诗审美特色的重要原因，但此文对此问题并未涉及。邹晓霞的《拟乐府之风与六朝边塞诗的创作》[④]指出了六朝拟乐府边塞诗丰富了乐府古题的情感内涵和文化意蕴，同时也注意到了齐梁“赋题法”与乐府边塞诗拟作的关系，并从主题内容的拓展化、表现方式的细腻化和审美意象模式化等三个方面论述了南朝乐府边塞诗的特点。但文章却没有对南朝乐府边塞诗为什么有如此特点做出解答。王小娟的《梁陈边塞诗创作心理浅解》是从诗歌创作主体的审美趣味来探讨南朝边塞乐府的，文章从六朝尚悲的审美取向和偏安

---

① 阎福玲：《边塞诗描写边境的二重境界》，《内蒙古大学学报》第 2 期，2003 年。
② 阎福玲：《汉唐边塞诗主题研究》，2004 年南京师范大学博士论文。
③ 邹晓霞：《南北朝边塞诗的审美形成论》，辽宁师范大学硕士论文，2002 年。
④ 邹晓霞：《拟乐府之风与六朝边塞诗的创作》，《广东技术师范学院学报》第 2 期，2003 年。

江左的心理状态两方面分析了南朝诗人拟乐府边塞诗的创作动因[①]，但文章对六朝的审美倾向与边塞乐府诗的关系分析并不透彻，尚悲的确是六朝审美心理的重要表现，但他们之所以选择乐府边塞题材，还与乐府曲题自身的音乐性质有关。

之后，王文进的《南朝边塞诗新论》是对南朝边塞乐府研究较为全面的一部专著。论文的突破性观点是“边塞诗形成于南朝论”的提出，这种说法是否合理在此不作讨论，但这种观点的提出却是有利于我们对南朝边塞乐府诗的文学史意义重新评价。其中有关“南朝边塞诗的时空思维”和“南朝文士的北都依恋与京洛意象”颇有新意[②]。这些研究成果虽然从不同角度涉及到边塞乐府诗的某些内容或特征，但仍需对边塞乐府的传统作全面的研究。王宜瑗《梁陈：征战题材的新变——以横吹曲为中心》以南朝拟横吹曲题中的征战题材为研究对象，指出了这些拟作的虚拟化、咏物化特点[③]，但却未对此特点展开论述。南朝诗人的社会经历和“赋题法”的拟乐府创作方法是形成南朝边塞乐府虚拟化、咏物化特点的主要原因。

---

① 王小娟：《梁陈边塞诗创作心理浅解》，《南京师范大学文学院学报》第 2 期，2005 年。
② 王文进著：《南朝边塞诗新论》，台北：里仁书局，2010 年。
③ 王宜瑗：《梁陈：征战题材的新变——以横吹曲为中心》，《文学遗产》第 3 期，2010 年。

第二章　“感于哀乐，缘事而发”的汉魏边塞乐府诗

边塞诗的发展源远流长，最早可追溯到“三百篇”的时代，如《秦风》中的《无衣》，《邶风》中的《击鼓》，《豳风》中的《东山》、《破斧》，《小雅》中的《采薇》、《杕杜》、《六月》、《采芑》《何草不黄》，《大雅》中的《常武》等。《秦风·无衣》，“按三章一意，总谓国中勇士，慷慨从军，同心协力，杀敌致果耳。此盖秦人善战之军歌。”[①]《王风·扬之水》和《邶风·击鼓》被称为“征戍诗之祖”[②]，《豳风·东山》“末章骀荡之极，直是出人意表，后人作从军诗必描画闺情，全祖之”。[③]这些诗歌或写对战争的歌颂，或写征途的艰辛，或写对故乡亲人的思念。发展到《国殇》，则着意于刻画战争场面的惊心动魄，其描写迥然有异于《诗经》的质朴自然。这些诗歌虽未必全与边塞相关，但却涵盖了后代边塞诗几乎所有的赋咏主题范围，其诗歌的原创意义不可忽视。汉乐府咏写边塞题材的现存作品虽然不多，主要有《战城南》、《上之回》（属《鼓吹曲辞·汉铙歌》）等。但相对来说，汉乐府对边塞乐府诗的影响更为明显直接。余冠英《乐府诗选·序》说“中国文学的现实主义精神虽然早就表现在《诗经》，但是构成一个传统，却是汉以后的事，不能不归功于汉乐府”[④]。边塞乐府诗的题材内容及中国文学的现实主义精神虽然最早可以追溯到《诗经》，但是，边塞题材在乐府中形成一个相对独立的主题系统及诗歌的现实主义手法发展成为一个延续不断的现实主义传统的过程中，汉乐府的影响作用是更为直接、深远的。

第一节　汉代的社会背景与边塞乐府

秦汉时期的胡汉战争和交流，尤其是汉武帝时代对匈奴的文治武功，成为后世边塞乐府诗的主要表现内容。同时，作为重要防御工程的万里长城，也为文人边塞乐府诗的创作提供了丰富的诗歌素材。

---

① 陈子展著：《诗经直解》，上海：复旦大学出版社，1997年，第399页。
② 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1115页。
③ [清]姚继恒著，顾颉刚标点：《诗经通论》，北京：中华书局，1958年，第168页。
④ 余冠英著：《汉魏六朝诗论丛》，上海：棠棣出版社，1953年，第16页。

秦汉时期，匈奴势力曾一度强大，作为巨大防御工程的万里长城虽然在一定程度上保护了人们的生命财产，但同时，不断的筑城徭役却给人们带来了巨大的社会灾难。于是长城内外的故事便成为社会普遍关注的重点，尤其是长城之外的以匈奴为代表的少数民族的不断扰边、犯边，更是成为社会大患。在胡汉战争中，有关边塞的风物逐渐为人们所认识，由戍边征战所带来的一系列社会问题再次成为人们关注的焦点，尤其是汉武帝时代凭借强盛国力，在对匈奴作战中，取得了赫赫战功，“遂取河南地，筑朔方，复缮故秦时蒙恬所为塞，因河为固”，同时又置武威、张掖、敦煌、酒泉四郡，极大地拓展了边塞概念的空间地域范围，大汉雄风因此盛极一时。汉代文治武功因此成为后代，尤其是国家分裂或国力衰弱时期人们对盛世王朝的一种渴望与期盼。

汉代对匈奴的战争中，涌现出了很多战功卓著汉代将领，如被称为“飞将军”的李广、“匈奴未灭，无以家为”的骠骑将军霍去病、出征大宛以求汗血宝马的贰师将军李广利、直捣龙城的车骑将军卫青、作为“麒麟阁功臣”之一的赵充国、“投笔从戎”的班超、“马革裹尸”的马援、取楼兰王首级的傅介子等，这其中又以李广、卫青、霍去病等为代表。史载李广勇武善射，“广为人长，猿臂，其善射亦天性也”，“居右北平，匈奴闻之，号曰‘汉之飞将军’，避之数岁，不敢入右北平”[①]。李广可谓是当时抵御匈奴入侵的一面长城。虽“与匈奴大小七十余战”，“然无尺寸之功以得封邑”[②]，其最后一次随大将军卫青出征匈奴，因“失道”而延误战机而被迫自杀。在边塞乐府诗中，诗人或借李广形象来表达对骁勇善战的良将的企盼，或以此表达怀才不遇的惆怅愤懑，如王昌龄《出塞》其一“但使龙城飞将在，不教胡马度阴山”。如果说李广形象在后世边塞乐府中具有一定的悲剧性因素，那么卫青、霍去病的形象则是个人英雄主义精神的象征。汉武帝元狩二年春(前 123 年)，霍去病曾对匈奴两次作战：“汉使骠骑将军去病将万骑出陇西，过焉耆山千余里，得胡首虏万八千余级，破得休屠王祭天金人。其夏，骠骑将军复与合骑侯数万骑出陇西、北地二千里，击匈奴。过居延，攻祁连山”[③]。汉朝乘机设立了武威、酒泉、张掖、敦煌诸郡，史称河西四郡，武帝使大量移民迁于此地，并大兴屯田、修整水利以此来巩固边防。

---

① ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962 年，第 2871 页。
② ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962 年，第 2874 页。
③ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962 年，第 2908 页。

汉武帝元朔二年(前127年)，卫青率兵征讨匈奴，“复出云中以西至陇西，击胡之楼烦，白羊王龄河南，得胡首虏数千，牛羊百余万。于是汉遂取河南地，筑朔方，复缮故秦时蒙恬所为塞，因河为固”[①]。汉代对匈奴作战的不断胜利，迫使匈奴只得迁至大漠以北，基本解除了匈奴对中原政权的威胁，以致“是后匈奴远遁，而幕南无王庭”[②]，不敢轻易来犯边境。汉代诸如此类的边塞战争的描写在《史记》、《汉书》中不计其数，它们为后代边塞诗人，尤其是鲜有涉足边塞的南朝诗人，提供了丰富的创作素材和想象空间。

这些边塞将帅及其作战事迹因此也成为后来边塞乐府诗的主要诗歌意象和征战题材。他们成为后世边塞乐府反复赞颂的英雄形象和评论边将功过的主要标准，因此他们不再单纯地被视为边塞将帅的名称，而是被赋予了更多历史文化内涵和情感希冀。同时，在对匈奴作战过程中出现的诸如祁连山、楼兰、阴山、胡地、沙漠、匈奴、乌孙和月支等边塞地名意象和边地民族的称谓意象，遂成为后世边塞乐府构建边塞背景的重要标志。

这一时期，随着中原与少数民族的不断战争及交流的加强，人们对边塞的风物也有了更为深入的认识。如和亲出塞的昭君、远嫁乌孙的公主、因兵败而降匈奴的李陵将军，都有描写异域风物、表现异域感受的诗文书信。李陵《重报苏武书》叙述边地风俗是“终日无睹，但见异类，韦韝毳幕，以御风雨。膻肉酪浆，以充饥渴”，描写边塞风侯是“胡地玄冰，边土惨裂，但闻悲风萧条之声。凉秋九月，塞外草衰，夜不能寐。侧耳远听，胡笳互动。牧马悲鸣，吟啸成群，边声四起”。晁错在《言守边备塞务农力本当世急务二事》中也对边塞风物有类似表达，“夫胡貉之地，积阴之处也，木皮三寸，冰厚六尺，食肉而饮酪，其人密理，鸟兽毳毛，其性能寒”，“胡人食肉饮酪，衣皮毛，非有城郭田宅之归居，如飞鸟走兽于广野，美草甘水则止，草尽水竭则移”，不仅写出了边地的恶劣环境，还写出了匈奴的生活习俗。这些描写叙述对后世没有边地经历的诗人无疑提供了一种间接的边塞体验。

汉乐府的诗歌内容相对于《诗经》而言更为广阔，但有关社会性的重大题材却鲜有涉及。汉代朝廷对匈奴的战争是当时社会中的一个持续性的重大政治事件，但在乐府诗歌中却几乎没有重点表现。这主要是由当时的文学观念及汉乐府

---

① ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962年，第2906页。
② ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962年，第2911页。

的娱乐性质决定的。汉代经学思想背景下的典型文学样式是赋体作品，“赋者，古诗之流”，乐府作为俗乐的代表而为士人所轻。作为普泛化的社会日常生活中的喜怒哀乐成为汉乐府表现的重点，但其中有关边塞题材的乐府诗题却为后世边塞乐府所沿用。

第二节 始源性的汉代边塞乐府诗

汉乐府中的边塞题材主要集中在相和歌辞和杂曲歌辞中，如《十五从军征》、《东光》、《武溪深行》、《饮马长城窟行》等。鼓吹横吹曲虽然作为军乐，但歌辞内容不一，其对边塞乐府的影响主要是音乐曲调及带有边塞意味的乐府诗题上。

一、长城戍边题材

万里长城是边塞乐府诗的重要表现题材之一。秦始皇为防御匈奴南下而修筑万里长城，《史记·匈奴列传》载：“秦灭六国，而使蒙恬将十万之众北击胡，悉收河南地，因河为塞，筑四十四县城临河，徙适戍以充之。而通直道，自九原至云阳，因边山险堑溪谷可缮者治之，起临洮至辽东万余里”[①]。秦始皇派人修筑长城之功过，后世莫衷一是。贾谊《过秦论》言秦始皇“乃使蒙恬北筑长城，而守藩篱，却匈奴七百余里，胡人不敢南下而牧马，士不敢弯弓而抱怨”。贾谊肯定了秦筑长城对匈奴的积极防御作用，但修筑长城工程浩大艰苦，给修筑者带来了无比的灾难，《淮南子·氾沦训》载秦时筑长城“丁壮丈夫，西至临洮、狄道，东至会稽、浮石，南至豫章、桂林，北至飞狐、阳原，道路死人以沟壑”。后世诗人对长城的关注更多侧重于其给人们所带来的巨大灾难，筑城因此成为穷兵黩武、徭役不断的代名词，同时，也成为后世边塞乐府中表达反战倾向的重要题材之一。长城作为“边”的主要标志，在秦汉时代主要被视为灾难的象征。《长城歌》曰：“乐莫乐兮新相知，悲莫悲兮生别离，哀感皇大兮城为隳。”此诗收录于汉乐府《琴曲歌辞》中，题为《杞梁妻歌》。崔豹《古今注》载：“《杞梁妻》者，杞殖妻妹朝日之所作也。殖战死，妻曰：‘上则无父，中则无夫，下则无子，人生之苦至矣。’乃抗声长哭，杞都城感之而颓，遂投水而死。其妹悲姊之贞，乃作歌，名曰《杞梁妻》焉。”此诗背景与孟姜女苦长城事相似，筑城之难由此可

---

① ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959年，第252页。

见一斑。郦道元《水经注》引杨泉《物理论》言："秦筑长城，死者相属。民歌曰：'生男甚勿举，生女哺用脯。不见长城下，尸骸相支柱。'"秦始皇修筑长城在当时是一个很大的社会政治问题，虽然筑城是为防御匈奴，但大规模的劳役却给人们带来了无尽的灾难。此诗以概括的语言，通过对话体的叙述方式表达了对修筑长城这一事件的无情控诉。陈琳《饮马长城窟行》由此而来，杜甫的边塞乐府于也此有所借鉴。

《饮马长城窟行》"青青河畔草，绵绵思古道"，《乐府诗集》题解曰："长城，秦所筑以备胡者。其下又泉窟，可以饮马。古辞云：'青青河畔草，绵绵思古道'言征戍之客，至于长城而饮其马，妇人思念其勤劳，故作是曲也。"[①]吴兢《乐府古题要解》曰"伤良人流宕不归"[②]。秦汉时修边筑城以防匈奴不断的扰边侵犯，征人骑马行役在外，妇人因此思念不已。诗歌以妇人口吻，借河边青草起兴来表达对良人的无限思念之情。《饮马长城窟行》在后世的拟作有《青青河畔草》、《泛舟横大江》等两种变题。《饮马长城窟行》、《泛舟横大江》拟作多与边塞征战有关，而《青青河畔草》的题材主旨是表达感物怀远之情。

《战城南》是对悲惨战争的深刻揭露。在此之前，《楚辞·国殇》有类似描写"天时怼兮威灵怒，严杀尽兮弃原野。出不入兮往不返，平原忽兮路超远。带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不惩。"但《战城南》中关于尸骸上群鸦飞舞的情景比之更甚。歌辞曰：

> 战城南，死郭北。野死不葬乌可食。为我谓乌："且为客豪！野死谅不葬，腐肉安能去子逃？"水深激激，蒲苇冥冥。枭骑战斗死，弩马徘徊鸣。梁筑室，何以南？何以北？禾黍不获君何食？愿为忠臣安可得！

《战城南》是《汉饶歌十八曲》之一，《乐府诗集》著录于《鼓吹曲辞》。罗根泽言："此诗乃人民厌战之呼声。'野死不葬乌可食'，已能将战后死尸狼藉，鸟兽吞食之景况，全盘绘出。而又益以'野死谅不葬，腐肉安能去子逃'二句，以文论妙不可言，以事论惨不忍睹，为千古诅咒战争之绝唱。"[③]诗歌以寓言的方式、民歌化的语言叙述了战后尸横遍野的悲惨场面，虽无一言及反战，但反战情绪却力透纸背。清陈沆《诗比兴笺》评曰："辞塞上屯戍之士，且耕且战，痛死亡之

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第555页。
② 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第44页。
③ 罗根泽著：《乐府文学史》，北京：东方出版社，1996年，第25页。

苦，而思良将帅也。其武帝取匈奴河南地，筑朔方，缮故塞。匈奴数大入杀掠，屯戍之时乎？”[1]此说可取。从诗歌内容看，此诗当作于西汉。汉武帝不断对匈奴用兵，“当此之时，军旅数发，父战死于前，子斗伤于后。女子乘亭嶂，孤儿号于道，老母寡妇，饮泣悲哭”[2]，经受痛苦煎熬的人们虽不敢直接攻击朝廷，但却借对良臣之思来表达他们的不满怨恨。《战城南》抒发了士卒的厌战情绪，后世同题拟作取义于此乐府古辞，多围绕战争题材主旨展开，如吴均“往战城南畿”、张正见“城南接短兵”等篇均以征战题材为主，在句法方面，除李白以杂言体外，其余多是五言之作。余冠英认为《战城南》是“诅咒战争的诗”[3]。自六朝至唐，文人乐府多以此乐府题目表达对边塞征战题材的描写与抒发，李白《战城南》“鸟鸢啄人肠，衔飞上挂枯树枝”，王昌龄《塞下曲》“黄尘足今古，白骨乱蓬篙”，杜甫《兵车行》“君不见青海头，古来白骨无人收”，都在一定意义上继承了《战城南》题材主旨，表达对战后“野死不葬”的愤慨。

《君马黄》曰：“君马黄，臣马苍，二马同逐臣马良，易之有騩蔡有赭。美人归以南，驾车驰马，美人伤我心。佳人归以北，驾车驰马，佳人安终极。”庄述祖《汉鼓吹铙歌曲句解》以此诗是“谏乱也”：“君臣各从其欲，车马曾不得休息焉”。陈沆《诗比兴笺》评此诗是“刺上下不一心，虽上下名分之别如此，至于出谋发虑，则君当舍己从臣，犹马之苍而驱逐或良也，岂特苍黄无定”。庄述祖以此重在“谏乱”，有其合理性，但陈沆则以为是讽刺汉武之刚愎自用，不免望文生义。考汉代史实，汉武南征北战，又喜好大宛马，并因此以李广利为贰师将军征讨西域，此诗应是讽喻汉武征战不息、不恤士卒之作。后世有蔡君知、张正见、李白等人的四首同题拟作，内容皆以感伤战事为主。

《十五从军征》是一纸对汉代不合理兵役制度的控诉书，歌辞曰：

> 十五从军征，八十始得归。道逢乡里人：家中有阿谁？遥看是君家，松柏冢累累。兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵。舂谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知贻阿谁！出门东向看，泪落沾我衣。

此诗在《乐府诗集》中被录于《梁鼓角横吹曲》，题为《紫骝马歌》。《十五从军征》以第三人称的叙述视角揭露了汉代兵役制度的不合理，并以对话的方式描写

---

[1] ［清］陈沆著：《诗比兴笺》，北京：中华书局，1959年，第6页。
[2] ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975年，第2833页。
[3] 余冠英选：《乐府诗选》，北京：人民文学出版社，1954年，第4页。

了战乱后农村破败凄凉的景象："道逢乡里人，家中有阿谁？遥望是君家，松柏冢累累。兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵"。萧涤非说此诗是"后代离乱诗，但能祖述而已，未有能过此者"。[①]"十五从军征，八十始得归"，一个"始"字强有力地控诉了当时兵役制度的惨无人道，然后以问答体的叙述方式再现了诗人家庭的不幸遭遇。裴骃《史记集解》引《汉仪注》曰："民年二十三为正，一岁为卫士，一岁为材官骑士，习射御骑驰战阵。又曰："年五十六衰老，乃得免为庶民，就田里"[②]。而诗歌却言"十五从军征，八十始得归"，统治阶级对下层士卒的欺骗性昭然若揭，"全篇无一字一句反对战争，而无字无句不反对战争"[③]。《宋书·自序》载沈亮言于宋文帝曰："伏见西府兵士，或年几八十，而犹伏隶。或年始七岁，而已从役。衰耗之体，气用湮微，儿弱之躯，肌肤未实，而使伏勤昏稚，骛苦倾晚，于理既薄，为益实轻。书制休老以六十为限，役少以十五为制，若力不周务，故当粗存优减。"[④]由此可知，此诗反映的社会问题极具普遍性。

《东光》抒发了征人对南征的不满情绪，歌辞曰："东光平，苍梧何不平？苍梧多腐粟，无益诸军粮。诸君游荡子，早行多悲伤。"《东光》是《乐府诗集·相和曲》之古辞。史载汉武帝元鼎五年（前112），南越国作乱，汉武帝派路德博、杨仆等人率兵讨伐，又派南越降人甲为下濑将军，率军进攻苍梧。苍梧地方潮湿多瘴气，出征士卒颇有不满，以此诗表达怨愤之情[⑤]。朱止谿曰"东光平，讽时也。似有郑风清人之刺。一曰：汉武帝征南越久未下而作"[⑥]此诗是出征士卒有感而发，表达了久役难归的悲愤之情。《古胡无人行》表达了边地人民对匈奴略边的无比憎恨之情，其辞言："望胡地，何险侧。断胡头，脯胡臆"。吴均也有《胡无人行》，但因缺乏边地经历和体验，所作只是从隶事用典出。李白有《胡无人行》是对汉乐府的拟作，能出乎其类而拔乎其萃，对匈奴之愤恨更变本加厉。杨慎《升庵诗话》言："'望胡地，何险侧。断胡头，脯胡臆。'此古词虽不全，然李太白作《胡无人》尾句全效，而注不知引。又郭氏《乐府》亦不载，盖止此四

---

① 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第97页。
② ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959年，第324页。
③ 李曰刚著：《中国诗歌流变史》，台北：文津出版社，1987年，第69页。
④ ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第2450页。
⑤ ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959年，第2974—2975页。
⑥ 黄节撰：《汉魏乐府风笺》，北京：中华书局，2008年，第5页。

句，而馀亡矣。”[①]

汉乐府中有关边塞题材的诗歌虽然不是很多，且主要集中于对频繁战争的控诉，无论在诗歌内容还是诗歌形式方面都对后世边塞乐府的发展产生了积极的作用。徐嘉瑞在《中古文学概论》中言：“汉代民间文学描写征战的残酷，开唐代社会和边塞两派的先路。如《从军行》一首，古辞虽亡，但是引出唐人不少的好文字来。李颀、王维、王昌龄、刘长卿、王建、令孤楚所拟的《从军行》，都非常的沉痛。杜少陵的《兵车行》也是由《从军行》变换而来的，更是千古的血泪文字。”[②]由此可见，汉乐府诗题及其边塞题材对后世边塞乐府诗影响之大。

二、边塞风物题材

汉代边事频繁、战功显赫、将帅有名，诸如此类的丰富边塞题材却并未引起文人们的普遍关注，但有关边地风物的描写却多有涉及，这些作品主要集中在杂曲歌谣中，如汉武帝的《西极天马歌》、李陵的《别歌》、乌孙公主的《悲愁歌》、马援的《武溪深》等。

《汉书·武帝纪》载：“太初四年，斩大宛王首，获汗血马来。作西极天马之歌。”这是正史中有关异域物产和风光的较早记载，其辞曰：“天马徕，从西极。经万里兮归有德，承灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服。”汉武帝以君临万国的气势描述了西域特产汗血马，这是正史中有关异域物产和风光的较早记载。

《史记·匈奴列传》载匈奴“居于北蛮，随畜牧而转移”，“儿能骑羊，引弓射鸟鼠。少长则射狐兔，用为食。士力能弯弓，尽为甲骑。其俗，宽则随畜，因射猎禽兽为生业，急则人习战攻以侵伐，其天性也”，“利则进，不利则退，不羞遁走。苟利所在，不知礼仪。自君王以下，咸食畜肉，衣其皮革，被旃裘。壮者食肥美，老者食其余。贵壮健，贱老弱”[③]。《史记》中所描述的匈奴的民族特性及生活习俗，于后人了解匈奴风俗习性很有裨益。史书中有关匈奴习性风俗的描写是相对客观的，但当个体遭遇社会现实时，人们对边地风物的认识便带有了较强的主观感觉，而这种具有较强主体性的感觉便植根于现实中的边地情景，所以，汉代边塞乐府诗多能体贴感人。

汉初匈奴势力强大，朝廷多以和亲政策安抚之，刘细君因此远嫁乌孙国，史

---

① ［明］杨慎著，王大厚笺证：《升庵诗话新笺证》，北京：中华书局，2008年，第360页。
② 徐嘉瑞著：《中古文学概论》，上海：上海亚东图书馆，1925年，第65页。
③ ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959年，第2879页。

载乌孙国王“昆莫年老，语言不通，公主悲愁，自为作歌曰：‘吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮毡为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮还故乡’”[①]。乌孙公主作为和亲的工具，以切身体验写出游牧民族在居住、饮食方面的生活习俗：“庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆”。其中“远托异邦”暗示了胡汉文化之差异，“庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆”是这种差异的具体表现。《汉书·西域传》乌孙王昆莫曾使其孙岑陬娶乌孙公主为妻，公主不从，上书求救于汉庭天子，但竟得“从其国俗，吾欲与乌孙共灭胡”的答复。胡汉文化差异如此，对于汉代公主，其歌虽然客观上是描述边地的生活习俗，主观上无不透露出歌者万分的无奈与悲愁。

《古歌》描写了边地的萧瑟之景，诗云：

> 秋风萧萧愁杀人。出亦愁，入亦愁。座中何人，谁不怀忧？令我白头。胡地多飚风，树木何修修！离家日趋远，衣带日趋缓。心思不能言，肠中车轮转。

诗歌表现了“胡地”戍卒思乡之愁思，“心思不能言，肠中车轮转”比喻奇特，不言愁苦而愁苦自见。“胡地多飚风，树木何修修”写出了边地的萧瑟，强化了诗人愁思之情的抒发。

《李陵歌》则有对一望无际沙漠的描写，其歌曰：

> 径万里兮度沙漠，为君将兮奋匈奴。路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已颓。老母已死，虽欲报恩将安归。

此歌作于汉昭帝始元五年（前 82）李陵与苏武在匈奴离别时所作。作为李广之孙，李陵虽投靠匈奴，但也曾有过抗击匈奴的壮怀和功绩，“径万里兮度沙漠，为君将兮奋匈奴”是其对以往战绩的缅怀，虽以万里沙漠来烘托丰功伟绩，却也写出了边地沙漠广阔的地理特征。

马援的《武溪深行》比较特殊，诗人关注的视角不再是西北边塞而是转移到了南方的瘴疠之地。其诗曰：“滔滔武溪一何深！鸟飞不度，兽不敢临。嗟哉武溪多毒淫！”诗歌展现了西南瘴疠之地的自然特质，反衬出了南征将士的艰辛与战争的残酷。《乐府诗集》引崔豹《古今注》曰：“《武溪深》，马援为南征之所作也。援门生爰寄生善吹笛，援作歌，令寄生吹笛以和之。名曰‘武溪深’”[②]。此

---

① ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975 年，第 3903 页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年，第 1048 页。

诗为诗人“缘事而发”所作，《后汉书·马援传》载建武二十四年（48），“武威将军刘尚击武陵五溪蛮夷，深入，军没，援因复请行。时年六十二，帝愍其老，未许之，援自请曰：‘臣尚能被甲上马。’帝令试之。援据鞍顾眄，以示可用。帝笑曰：‘矍铄哉是翁也。’遂遣援率中郎将马武、耿舒、刘匡、孙永等，将十二郡募士及弛刑四万余人征五溪”[①]，第二年三月，“进营壶头。贼乘高守隘，水疾，船不得上。会暑甚，士卒多疫死，援亦中病，遂困，乃穿岸为室，以避炎气。贼每升险鼓噪，援辄曳足以观之，左右哀其壮意，莫不为之流涕”[②]。由此知，《武溪深行》是马援南征蛮夷被困于瘴疠之地所作，诗歌真实地写出了南方瘴气的恶劣环境。许学夷《诗学辨体》曰：“马援乐府杂言《武溪深行》，仅二十余言，情景相融，郁纡有致，是乐府妙境。”[③]此诗创作对后世边塞乐府，如曹植、鲍照的《代苦热行》、岑参的《火山行》和《热海行》等对西南边地风物特征的描写具有直接的影响作用。

这一时期不仅有汉人诗歌关于胡地风俗的描写，也有少数民族对本民族风俗的表达。史载骠骑将军霍去病数次经过焉支山、祁连山攻打匈奴，并屡屡获胜，匈奴人因此作《匈奴歌》，歌曰：“亡我祁连山，使我六畜不蕃息。失我焉支山，使我妇女无颜色。”《太平寰宇记》卷一五二引《西河旧事》曰：“焉支山，东西百余里，南北二十里，亦有松柏五木，其水草美茂宜畜牧，与祁连山同。匈奴失祁连、焉支二山，歌曰”。匈奴人作此歌以哀怨的歌调表达了对丧失衣食所本的愤慨。《白狼歌》为少数民族的白狼王所作，其中对于边景的描写更为真实：“荒服之外，土地墝埆。食肉衣皮，不见盐谷”、“高山岐峻，缘崖磻石”。

上述作品既涉及到边地典型的气候特征：“武溪多毒淫”、“径万里兮度沙漠”、“胡地多飚风，树木何修修”，是瘴疠湿热、边草萧条、凉秋胡冰、沙漠万里，又写出了异于中原的边地风俗饮食“韦韝毳幕”、“羶肉酪浆”、“庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆”。这些生动的叙述和描写为后来未曾涉足边地的诗人写作边塞诗提供了积极的文学素材。

《陇西行》，《乐府诗集》题解曰：“古辞云：‘天上何所有，历历种白榆’，始言妇有客色，能应门承宾。次言善于主馈，终言送迎有礼。”[④]此诗内容是写陇西

---

① ［南朝宋］范晔撰：《后汉书》，北京：中华书局，1965年，第842页。
② ［南朝宋］范晔撰：《后汉书》，北京：中华书局，1965年，第843页。
③ ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第64页。
④ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第542页。

健妇能持门户之事，此风俗至北朝仍沿袭不衰。《颜氏家训》曰："邺下风俗，专以妇持门户，争讼曲直，造请逢迎，车乘填街衢，绮罗盈府寺，代子求官，为夫诉屈。此乃恒、代之遗风乎？"[①]《陇西行》古辞内容与边塞题材无关，但后世拟作虽袭此古题，题材主旨却与边塞征战有关，与古辞古意了不相涉，自梁简文帝以此题写边塞征战事，后世拟作题材内容不出此范围，大致因"陇西"地名。《汉书·地理志》云"陇西郡，秦置"，颜师古注："此郡在陇之西，故曰陇西"[②]。《乐府诗集·横吹曲辞》题解引杜佑《通典》云："天水郡有大阪，名曰陇坻，亦曰陇山，即汉陇关也。"文人还造出"陇戍"一词，泛指戍守西部边疆。朱乾《乐府正义》言："秦之陇西，今之巩昌、临洮，羌戎杂居，民尚气力；小戎妇人，亦知勇于战斗，其来旧矣。读此可以知陇西之俗焉。"《雁门太守行》古辞内容与边塞题材无关，但自梁简文帝拟作后，《雁门太守行》拟作都与边塞征战题材有关。《雁门太守行》由颂扬地方官吏政绩转为边塞题材，或恐是因为雁门等具有边地意味的地名意象之故。汉乐府中古题与古辞不相符的乐府诗题，如《陇西行》、《饮马长城窟行》、《雁门太守行》等，之所以能成为后世边塞乐府的主要创作题目，是因为这些题目本身蕴含着丰富的边塞意味。这也是边塞乐府诗题不断扩充的重要原因。

三、战功勋绩题材

汉代的文治武功历来为后世所向往期待，武帝时代的赫赫战功无疑是其主要原因。汉代边塞乐府中的赫赫战功主要见诸于鼓吹曲辞中，如《上之回》、《远如期》。《上之回》歌曰："上之回，所中益。夏将至，行将北，以承甘泉宫。寒暑德，游石关，望诸国。月支臣，匈奴服。令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极。"《汉书·武帝本纪》载汉武帝元封四年（前 107）"冬十月，行幸雍，祠五畤。通回中道，遂北出萧关"[③]，此歌当作于此，有"雅"、"颂"风范，再现了大汉雄风所向披靡的威慑力。《汉书·武帝本纪》载汉武帝太初四年（公元前 101 年）贰师将军李广利斩大宛王首，获汗血马，武帝作《西极天马之歌》，歌虽言马，但同时也是一种对自己盛世武功的自许和夸耀，"天马归"是"四夷服"的具体表现。

---

① ［北齐］颜延之著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993 年，48 页。
② ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962 年，第 1610 页。
③ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975 年，第 1242 页。

如果说《上之回》是国力强盛的官方表达，《霍将军歌》则是在此影响下个体将帅高度自信的精神展现。霍去病有《霍将军歌》，其歌曰："四夷既护，诸夏康兮。国家安宁，乐未央兮。载戢干戈，弓矢藏兮。麒麟来臻，凤凰翔兮。与天相保，永无疆兮。亲亲百年，各延长兮。"《乐府诗集》引《古今乐录》曰："霍将军去病益封万五千户，秩禄与大将军等，於是志得意欢而作歌。"[①]霍去病是汉武帝时功勋卓著的军事将领，史载霍去病在汉武帝元狩二年（前 121 年）"率戎士隃乌盭，讨遨濮，涉狐奴，历五王国，辎重人众摄耆者弗取，几获单于子"，"过焉支山千有余里，合短兵，鏖皋兰下，杀折兰王，斩卢侯王，锐悍者诛，全甲获丑，执浑邪王子及相国、都尉，捷首虏八千九百六十级，收休屠祭天金人"[②]。霍去病因战功赫赫而深得汉武帝赏识，但却能居功不傲，史载汉武帝"为治第，令视之，对曰：'匈奴不灭，何以为家也'"[③]，如此高风亮节深为后世文人所敬仰，在边塞乐府中成为文人反复歌颂的对象，借以表达对良将的企盼，南朝虞羲的《咏霍将军北伐》便抒发了对其赫赫战功的无比敬仰与赞美之情。

盛汉时期，很多少数民族也表现出了对大汉雄风的敬仰与臣服，以白狼王唐菆所作《白狼歌》为代表，此歌包括《远夷怀德歌》、《远夷乐德歌》、《远夷慕德歌》三首。《后汉书·西南夷传》载："永平中，益州刺史梁国朱辅，好立功名，慷慨有大略。在州数岁，宣示汉德，威怀远夷。自汶山以西，前世所不至，正朔所未加。白狼、槃木、唐菆等百余国，户百三十余万，口六百万以上，举种奉贡，称为臣仆。辅上疏曰："臣闻《诗》云：'彼徂者岐，有夷之化。'传曰：'岐道虽僻，而人不远。'诗人诵咏，以为符验。今白狼王唐菆等慕化归义，作诗三章。"[④]白狼王虽作三歌，但内容主旨不出对汉庭的仰慕与对汉德的颂扬，其中也透露出了边地的生活习俗："荒服之外，土地墝埆。食肉衣皮，不见盐谷"、"高山岐峻，缘崖磻石"。相对于两汉的史传作品而言，有关汉代边功的汉乐府诗歌很少。后世边塞乐府中的有关边地名称、边战名称及封疆大吏等多出自这一时期的史传作品，以《史记》、《汉书》为代表。

秦汉时期，匈奴侵边战争不断，使中原边境不宁。汉武帝时国力强盛，对匈奴进行了几次大规模的战争，并取得了赫赫战功。史传作品中汉代对匈奴的几次

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年，第 882 页。
② ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975 年，第 2479 页。
③ ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959 年，第 2488 页。
④ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975 年，第 2854—2855 页。

大的战争均有详细的记载，如汉武帝元狩二年（公元前121）派霍去病攻打匈奴的一次战争，史载“汉使骠骑将军去病将万骑出陇西，过焉耆山千余里”，“其夏，骠骑将军复与合骑侯数万骑出陇西，北地二千里，过居延，攻祁连山”[①]，“封于狼居胥山，禅姑衍，临翰海而还”[②]。汉军与匈奴大战，以元狩四年（前119）由大将卫青和霍去病率领的战役最为激烈。卫、霍率兵出征匈奴，单于得知，于是“远其轴重，以精兵待于幕北。而适值青军出塞千余里，见单于兵阵而待，于是青令武刚车自环为营，而纵五千骑往当匈奴。匈奴亦纵可万骑。会日且入，而大风起，沙砾击面，两军不相见，汉盖纵左右翼绕单于。单于视汉兵多，而士马尚强，战而匈奴不利，薄莫，单于遂乘六骡，壮骑可数百，直冒汉围西北驰去。昏，汉匈奴相纷挐，杀伤大当。”[③]史书对这次边战作了生动细致的描述，使人身临其境，可以借此对边战有大致的了解。即使是未曾到过边地的诗人如南朝诗人，也可据此想象再现当时杀战的场景。可以说，史书中有关边地战争的描写，是史传文学为边塞乐府诗提供创作素材的一个重要源泉。

第三节 汉代边塞乐府诗的影响

《汉书·艺文志》载：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”[④]这段记载既说明了汉乐府设立的现实政治目的，同时也表明了乐府与音乐的先天性关系。萧涤非在《关于“乐府”》中概括地说“汉乐府是一种具有音乐性和现实性的诗”。[⑤]“音乐性”与“现实性”相统一是汉乐府的典型特点，也是后世乐府难以企及的重要原因。汉乐府对后世乐府的影响也由其“音乐性”和“现实性”所引发：“音乐性”主要表现在诗歌语言的自由化；“现实性”也包括其通俗性，主要表现为再现客观世界的叙事性。但因乐谱曲调的散佚等诸多原因而失传，乐府诗便逐渐脱离其音乐性而成为案头文学，其命题方式也为文人所继承。汉乐府命题方式相对自由，诗题与古辞可以毫不相关。这种现象余冠英在《乐府歌辞的拼凑和分割》解释为

---

① ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975年，第3768页。
② ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975年，第3770页。
③ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975年，第2484页。
④ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975年，第1756页。
⑤ 萧涤非著：《萧涤非说乐府》，上海：上海古籍出版社，2002年，第135页。

“古乐府重声不重辞，乐工取诗合乐，往往随意并合剪裁，不问文义”[①]，正是出于谐和音乐的需要而对歌辞重新组合才导致了诗题与内容相离的现象，汉乐府中古题与古辞内容不相符的现象可作如是观。

一、兼备众体的诗歌体制

胡应麟《诗薮》言“乐府于诸体，无不备有也”[②]，“乐府之体，古今凡三变：汉、魏古词，一变也；唐人绝句，一变也；宋、元词曲，一变也”[③]。也就是说乐府诗是衍生各种诗体的渊薮，萧涤非言：“一切诗体皆从乐府出也。如三言、五言、杂言、出于汉，七言出于魏，五、七言律绝出于南北朝，殆无一不渊源乐府。”[④]

乐府诗虽然包蕴众体，但由于处在不同历史时期受到不同文学思潮的影响而表现各异。曹魏文人乐府受汉乐府民歌影响明显，语言质朴流畅，以五言为乐府正宗，但由于音乐背景的缺失，文人主体意识的增强，汉乐府的叙事性逐渐弱化而抒情性突出。乐府诗在建安诗人手中几乎成为个人抒发情义的工具，相对来说，建安乐府诗歌较后来文人拟乐府更具个性化特征。而形成这一现象的重要原因就是乐府诗在此时出现了古诗化的色彩，至陆机、鲍照乐府诗，古诗化迹象更为明显，乐府与古诗除乐府题目不同外，诗歌的文学机制几乎无异。许学夷《诗源辨体》云；“六朝乐府与诗，声体无甚区别。”[⑤]曹魏至晋宋是边塞乐府诗发展的古诗化时期。萧齐永明近体发展，受其影响，边塞乐府诗篇幅趋短，音调和谐，用典平易。但同时受梁陈宫体诗风的影响，在诗歌内容方面，边塞乐府诗表现出了绮艳靡丽之风，至初唐此风仍有沿袭。梁陈时的边塞乐府出现了近体化倾向，至初唐边塞乐府几乎全为律体之作，至盛唐恢复了边塞乐府自由抒发的创作风格。

歌行源出乐府，王世贞《艺苑卮言》言“七言歌行，靡非乐府”[⑥]，冯班《钝吟杂录》云“大略歌行出于乐府”[⑦]，钱良择《唐音审体》：“歌行本出于乐府”[⑧]。虽然乐府与歌行的关系具体而微，但三人对乐府与歌行的源流观点却大致相同，即歌行出于乐府，这种观点大致是符合歌行发展史实的。陈祚明《采菽堂古

---

① 余冠英著：《汉魏六朝诗论丛》，上海：棠棣出版社，1953 年，第 26 页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979 年，第 13 页。
③ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979 年，第 14 页。
④ 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），北京：人民文学出版社，2011 年，第 2 页。
⑤ ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987 年，第 136 页。
⑥ 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983 年，第 33 页。
⑦ ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版，1978 年，第 37 页。
⑧ ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978 年，第 158 页。

诗选》评《西洲曲》是“摇曳轻扬，六朝乐府之最艳者。初唐刘希夷、张若虚七言古诗皆从此出，言情之绝唱也。”萧涤非也把《西洲曲》同张若虚的《春江花月夜》和李白的《长干行》相对照，指出《西洲曲》：“蝉联而下，一转一妙，正复起束井井，自成章法。其体制盖自蔡邕《饮马长城窟行》、繁钦《定情诗》脱来，却变而为俊逸骀宕。唐人如张若虚《春江花月夜》、李白之《长干曲》等篇则又从此脱出者。”他们通过对比南朝乐府民歌与唐代歌行的流调风味，指出了歌行与五言乐府的源流关系，可谓是真知灼见。边塞乐府歌行在唐代的出现并非突兀而成，而是与南朝乐府的发展有着重要的渊源关系。

冯班《钝吟杂录》言：“今之歌行，凡有四例：咏古题，一也；自造新题，二也；赋一物，咏一事情，三也；用古题而别出新意，四也。”[①]其中歌行咏古题与“用古题而别出新意”均可看出乐府与歌行的源流演变关系。在题材方面，边塞、闺怨、游侠等是歌行的主要表现内容，而这其中的每一类题材几乎都可在汉魏六朝五言乐府中找到源头，而乐府给予歌行的最大影响是闺怨边塞题材，唐人乐府题歌行内容多属此类。在诗歌题材方面，歌行的表现内容多出自乐府，在诗歌形制方面，歌行亦与乐府关系密切。古代诗歌发展过程中，七言不晚于五言，但因为不被管弦于乐府，文人视之为“体小而俗”，虽有曹丕的《燕歌行》两首和鲍照的《拟行路难》十八首，但拟作仍甚少，梁陈时拟作稍多，一些原为五言的乐府古题也逐渐变为七言体，如《从军行》、《梅花落》、《芳树》等题，至唐代蔚为大观。晋末北方流传有七言民歌，如《并州歌》、《陇上歌》等，而南方则主要是五言体歌谣，当时南北歌谣在体裁上存在差别。曹道衡在《论鲍照诗歌的几个问题》一文中指出，《相和歌》中杂言诗比吴声西曲中多，不完全是因为时代不同，也与各个地区的民歌体裁本身有区别[②]。南北朝时期文化交流频繁，北歌随之南传，并对文人诗歌创作产生了重大影响。

文人七言诗创作可追溯至曹丕的《燕歌行》，但之后文人以其“体小而俗”而鲜为之。至鲍照七言诗如“五丁凿山”开出新局面，无论是诗歌形式还是诗歌内容都有很大的发展，鲍照七言诗创作并未得到南朝诗人的积极响应，但却在唐代得到了共鸣。七言诗歌创作在梁陈增多，如萧衍、萧绎、陈后主等均有七言诗作，内容不出宫体思妇，同时近体化倾向明显。至北朝时期，七言边塞乐府增多，

---

① ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第41页。
② 曹道衡：《论鲍照诗歌的几个问题》，《社会科学战线》第2期，1981年。

初盛唐边塞乐府更多七言体。梁陈至初盛唐时期是边塞乐府发展的歌行化时期。盛唐时期由于少数民族音乐大量涌入，汉魏六朝清商乐的缺席，边塞乐府诗的音乐性几乎褪尽。自齐梁以来的绝句体在此风行并成为边塞乐府诗歌的主要文学体裁，并出现了边塞绝句组诗的形式。

王运熙在《唐人的诗体分类》一文中对乐府和歌行进行了较为科学的区分：一从题目看，古题乐府有固定名称；歌行题目不固定，有长有短。二从语言形式看，乐府有五言、七言、杂言；歌行则是七言和杂言。三从题材内容看，乐府多以反映社会情态，以叙事为主；歌行内容广泛，不专以叙事。四从表现角度看，乐府多以第三人称为叙述，歌行多以第一人称抒发[①]。王氏所论从诗歌体制上抓住了乐府与歌行的表现形式及表现手法的不同，指出了它们间的联系和异同，这对正确把握乐府、歌行的特点是很有利的。松浦友久的《中国诗歌原理》也涉及了乐府与歌行的不同特点，只是与王运熙的区分角度不同，结论自然有别。他主要是从乐府与歌行表现功能的差异来区别两者的：即“对乐曲的联想”、“视点的第三人称化、场面的客体化”和“表现意图的未完结化”[②]等三个方面。在“对乐曲的联想”方面，乐府相对于歌行，对乐曲的依赖性要强；在“视点的第三人称化、场面的客体化”方面，第三人称视角是乐府的主要抒发方式，而歌行则表现出了很强的个体抒发性；在“表现意图的未完结化”方面，由于乐府的娱乐性与社会功用性，其表现意图意味深长，而作为个体性的歌行则是力图实现尽兴而发。 结合上述两人对乐府与歌行的区分：前者着眼于诗歌体制的分析，后者着眼于诗歌表现功能的解读，我们可以对乐府与歌行之关系有一个较为全面的把握。

综上所述，自汉乐府以来，因为音乐背景的缺失，乐府凭借乐府系统不断为文人拟作，并在不同时期表现出了不同的诗歌形态。作为一个相对自足的乐府系统对文人拟作虽有诸多限制，但作为一种诗歌体裁，还是在不同时期受到当时诗歌思想的影响而表现出不同的诗歌形式：乐府的古诗化、近体化、律化、歌行化、绝句化等形态。虽然边塞乐府诗表现出了诸如此类的诗歌形式，但溯源追本，仍是出于乐府，即严羽所谓“乐府俱备众体，兼统众名也。”[③]

---

① 王运熙：《唐人的诗体分类》，《中国文化》第 12 期，1995 年

② ［日］松浦友久著，孙昌武等译：《中国诗歌原理》，沈阳：辽宁教育出版社，1990 年，第 280—281 页。

③ ［宋］严羽著，郭绍虞校释：《沧浪诗话校释》，北京：人民文学出版社，1961 年，第 72 页。

二、作为音乐文学的汉乐府与边塞乐府诗

朱谦之说，中国文学的特征就是音乐文学，中国文学的进化自始至终都是和音乐不相离的，所以有一种新音乐发生即有一种新文学发生[①]。朱谦之把乐府视为“音乐文学”是很有道理的，汉乐府成为后世文人拟作所不可企及的文学典范的一个重要原因就在于不可重现的音乐形态和艺术背景。元吴莱《与黄明远第三书论乐府杂说》云：

> 古者乐府之说，乐家未必专取其辞，特以其声为主。声之徐者为本，疾者为解。解者何？乐之将彻，声必疾，犹今之所谓阕也。《汉书》云：‘乐家有制氏，以雅乐世世在大乐官，第能识其钟鼓铿锵而已，不能言其义。’此则岂无其辞乎？辞者，特声之寓耳，故不究其义，独存其声也。……奈何后世拟古之作，曾不能倚其声以造辞，而徒欲以其辞胜。齐梁之际，一切见之新辞，无复古意。至于唐世，又以古体为今体，《宫中乐》、《何满子》特五言而四句耳，岂果论声耶？他若《朱鹭》、《雉子斑》等曲，古者以为标题，下则皆述别事，今仅形容二禽之美以为辞，果论其声，则已不及乎汉世儿童巷陌之相和者矣，尚何以乐府为哉？……盖诗之与乐，固为二事，诗以其辞言者也，乐府以其声言者也。今则欲毁乐府而尽为古诗，以为既不能歌，徒与古诗均耳，殆不可令乐府从此而遂废也。

吴莱论乐府主声的观点是很有见地的。乐府诗与音乐具有天然性的联系，所以它与音乐的关系是不可回避的，尤其是中古诗歌史的研究。近年来有关乐府与音乐的关系研究引起重视，并取得了可喜的研究成果，以钱志熙的《汉魏乐府的音乐与诗》为代表，作者突破了将乐府诗单纯地视为一种诗体或诗艺的研究局限，而是把汉魏乐府置于当时的社会文化背景和乐府艺术的整体环境中加以关照，对汉魏乐府诗及其艺术体系做出了全面深刻的原理阐释[②]。吴相洲在《关于建构乐府学的思考》中指出了建构“乐府学”的必要性，主张从“文献”、“音乐”和“文学”三个方面进行乐府诗研究[③]，在此思想指导下，出现了《相和歌辞研究》、《琴曲歌辞研究》、《鼓吹横吹曲辞研究》等相关乐府专著，对汉乐府有了相对深入的研究，但对汉乐府与音乐的关系问题仍存在语焉不详的地方。

---

① 朱谦之著：《中国音乐文学史》，北京：北京大学出版社，1989年，第53页。
② 钱志熙著：《汉魏乐府的音乐与诗》，郑州：河南教育出版社，2000年。
③ 吴相洲：《关于建构乐府学的思考》，《乐府学》第2辑，2006年。

萧涤非研究乐府重视其“文学之价值”、“历史之价值”[①]，但对与乐府有天然关系的音乐属性则未予论及。虽然乐府的曲调，今已不能观其全貌，但乐府总是或多或少地受其影响的，即使是后代的文人拟乐府。钱志熙认为：“所谓拟乐府，拟的基本含义就是在诗乐分流之后，以纯粹的书面创作的形式去摹拟生长于音乐母体中，具有歌辞、舞辞等功能的原始乐府诗，保持原始乐府诗的某些特点。”[②]相对来说，黄氏和钱氏对乐府的观点比较通达，两者都指出了乐府诗与徒诗的关系，并侧重了乐府诗的音乐性特点。乐府具有合乐性文体优势，诗歌对音乐具有一定的依附性，在乐府古题与徒诗题目中，这种区分甚为明显。

乐府诗题与徒诗题目不同，它不仅是诗歌题目，更重要的是具有音乐属性。可以说，乐府诗题在很大意义上是所属音乐性的标识。《乐府诗集》引《宋书·乐志》曰：“汉魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。”[③]由此知，汉魏乐府与音乐仍有密切关系，但由于乐府曲调的散佚，乐府的音乐性逐渐弱化。《汉书·礼乐志》载：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿鎗鼓舞，而不能言其义。”[④]雅乐正声在汉代已是有声无辞了。《文心雕龙·乐府》言：“暨后郊庙，惟杂雅章，辞虽典文，而律非夔旷。”[⑤]《魏书·乐志》载：“汉兴，制氏但识其铿锵鼓舞，不传其义，而于郊庙朝廷，皆协律新变，杂以赵、代、秦、楚之曲。”[⑥]由此知，汉代祭祀用雅乐，虽文辞典雅，但曲调却与古雅乐不同，而多采用民间俗曲。也就是说，汉代雅乐吸取了民间乐曲的曲调而不同于古代雅乐，也正由于此，而为正统封建文人所诟病：班固斥之为“以郑声施于朝廷”、刘勰责难为“以曼声协律”、郑樵责之为“不辨风雅”。从古雅乐观点出发，汉代雅乐是有“出格”之嫌，但从音乐发展的角度言，汉代雅乐无疑是进步的，对中国诗歌的发展起了重要的推动作用，其于诗歌发展最直接的影响便是汉乐府。陆侃如指出汉乐府在诗歌语言方面对后世的最大影响是五言诗体的确立[⑦]，至魏晋时已经成为诗歌之正体。

---

① 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），北京：人民文学出版社，2011年，第11页。
② 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。
③ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第884页。
④ ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962年，第1043页。
⑤ ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第64页。
⑥ ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第2826页。
⑦ 陆侃如：《乐府的影响》，《国学月报》第3期，1928年。

萧涤非指出“诗体之变迁，恒以音乐之变迁为转移”[①]，此论实为的论，后世诗体诸如五、七言，歌行、绝句的发展演变无不与音乐相关。林庚言：

> 诗经时代诗乐不分，所谓诗者事实上就是乐府。汉武帝立乐府始有专门名词，此后诗坛与乐府或分或合。这之间诗乐的相得共有四次：第一次是汉魏乐府之产生五言诗；第二次是六朝乐府之产生七言诗；第三次是晚唐乐府之产生词；第四次是金元乐府之产生曲。每次诗坛都从乐府里，得到一些新鲜的活力。所不同者，前两次诗始终保持着整齐的五七言，而后两次则诗凭着音乐的形式出现，再没有离开音乐的形式。这乐府的优势，便是诗坛独立创造性的衰弱，词与曲的分别也正在这诗的独立性的多少上。[②]

乐府与文人的联系最初表现为依曲调填词，汉魏乐府多是文人填词的结果。《史记》载李延年“善歌，为变新声，而上方兴天地祠，欲造乐诗歌弦之。延年善承意，弦次初诗”[③]。可以说，汉乐府以司马相如为代表的文人歌辞入乐的传统刺激了文人拟乐府创作。三国王粲、韦昭等奉诏改制鼓吹歌辞“以述功德”都是文人填词以用之乐府的个别案例，《乐府诗集》所著录的郊庙歌辞、燕射歌辞和鼓吹曲辞都属于此种情形。

乐府与文人关系最密切而又最具有文学史意义的是文人主动地接受乐府影响，并对其进行积极地模拟和改造。乐府源自民间，曲调激越，相对于肃穆庄重的宫廷雅乐，具有俗乐品性的乐府深为人们所喜爱。《乐记》魏文侯“端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑、卫之音，则不知倦”，汉魏的李延年和左延年因善新声俗乐而受宠于汉武帝和魏文帝。与此同时文人为乐府歌辞也随之繁盛，以“魏氏三祖”、陈王和“建安七子”为代表，他们主要是模拟汉乐府的“相和歌辞”。至南朝，吴声西曲深为朝野喜爱，《南齐书·萧惠基传》载“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗。雅乐正声，鲜有好者”[④]，“新声之感人如此，是以为世所贵。虽沿情之作，或出一时，而声辞浅迫，少复近古”[⑤]。乐府新声曲调因歌辞自然流畅故为文人广泛拟作。文人拟作乐府诗具有多重的文学属性，随着拟作的文人化，乐府的固有属性，诸如音乐性、叙事性、社会性等因素逐渐弱化甚至消失，

---

① 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），北京：人民文学出版社，2011年，第229页。
② 林庚著：《中国文学简史》，北京：北京大学出版社，1995年，第453—454页。
③ ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959年，第3195页。
④ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第811页。
⑤ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第884页。

这也是民间文学文人化的必然结果。乐府文人化的过程同时也是文人乐府系统逐渐确立，并最终成为诗之一体的文学历史过程。

乐府与音乐关系密切，尤其是在其发展之初的汉魏时代，但由于曲调的缺失，文人拟作不得不舍乐取题。刘永济《十四朝文学要略》言："文人才士，习其本辞，率相拟作"，"又或沿旧题，或制新目。沿旧题者，又或述本事，或抒胸情。制新目者，亦有协律与否之异。于是有名为乐府而实为古诗者，乐府与古诗之分途，其故若此。"[①]因文人拟乐府古题而不及乐府声调，招致后世正统评论家之批评。郑樵《通志》云：

> 今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无用。崔豹之徒，以义说名；吴兢之徒，以事解目。盖声失则义起，其与齐、鲁、韩、毛之言诗，无以异也。乐府之道，或几乎息矣。[②]

元吴莱《与黄明远第三书论乐府杂说》中言：

> 奈何后世拟古之作，曾不能倚其声以造其辞而徒歌以其辞胜……盖诗之与乐，固为二事，诗以其辞言者也，乐府以其声言者也。今则欲毁乐府而尽为古诗，以为既不能歌，徒与古诗均耳，殆不可令乐府从此而遂废也。……齐梁之际，一切见之新辞，无复古意。至于唐世，又以古体为今体，《宫中乐》、《河满子》特五言而四句耳，岂果论其声耶？他若《朱鹭》、《雉子斑》等曲，古者以为标题下则皆述别事，今返形容二禽之美以为辞，果论其声，则已不及乎汉世儿童巷陌之相和者矣，何以乐府为哉？"

郑樵认为文人拟作与声乐无关的原因是"声失则义起"的结果，这是与乐府发展相符合的，但忽略拟作对乐府传统的扬弃，如乐府现实主义传统的继承、乐府语言的借鉴及创作、表达模式的沿袭等，而得出"乐府之道，或几乎息矣"的结论是有失偏颇的。乐府传统因此得以确立而被传承。吴莱认为文人拟作不能"倚其声以造其辞而徒歌以其辞胜"是因为诗与乐本是两体，而没有认识到乐府与音乐在发展之初是具有一身兼二体的性质，只是后来才成为较然两体的诗歌。虽然两人对乐府与徒诗的认识都有一定道理，但却忽视了一个重要原因，即文人拟作对乐府传统的继承。在时代变迁和社会动乱，汉魏六朝以来的清商雅乐几乎消失殆尽的社会环境中，在无古调可依的情况下，文人拟乐府只能依赖于古题、古辞及

---

① 刘永济著：《十四朝文学要略》，北京：中华书局，2007年，第195页。
② ［宋］郑樵著：《通志》，北京：中华书局，1995年，第626页。

本事等乐府诸因素的模拟仿作，而乐府在后来之所以能与徒诗并立而成为独立之“诗之一体”，也正是赖以对这一传统的继承与发展。

三、汉乐府音乐曲调对边塞乐府诗的影响——以鼓吹、横吹曲为中心

汉乐府对边塞乐府的发展除了古题、古辞及题材主旨方面的影响外，还为边塞乐府诗的发展确立了基本的情感基调。阎采平在《梁陈边塞乐府论》一文中指出，两汉边塞乐府从音乐风格上奠定了后世边塞乐府诗的基调[①]，这是很有见地的观点。汉乐府曲调对边塞乐府的影响主要表现在鼓吹曲、横吹曲的音乐曲调及其军乐性质等方面。

沈德潜《说诗晬语》曰：“《诗》三百篇，可以被诸管弦，皆古乐章也。汉时诗乐始分，乃立乐府。《安世房中歌》，系唐山夫人所制，而清调、平调、瑟调，皆其遗音，此‘南’与‘风’之变也。朝会道路所用，谓之鼓吹曲，军中马上所用，谓之横吹曲，此‘雅’之变也。武帝以李延年为协律都尉，与司马相如诸人略定律吕，作十九章之歌，以正月上辛用事，此‘颂’之变也。汉以后因之，而节奏渐失。”[②]沈氏以《诗经》比附《汉乐府》虽有不当，但从音乐的观点来解析汉乐府是很有道理的。钱志熙在《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》一文中指出“汉乐府经典地位的最初奠定，是由于它在音乐上的经典性”[③]。从边塞乐府的发展过程看，文人对鼓吹横吹曲的模拟不是对从古辞、篇章出发，而主要是受其音乐基调的启发和感召。如果说相和歌辞和杂曲歌辞对边塞乐府的影响主要表现在题材主旨方面，那么鼓吹横吹曲对边塞乐府的影响就主要表现在音乐特质方面。

有学者从音乐属性上分汉乐府诗为三类：雅乐、俗乐、外乐[④]，也即朝廷的、民间的和外来的三种。鼓吹、横吹由域外乐来，是外来乐的代表。具有异域音乐情性的鼓吹横吹曲，使得汉乐府曲调为之耳目一新，罗根泽言“有此二种外国乐曲的输入，自然使乐府增添了大批的新材料，自然使乐府文学有一种新的革新”[⑤]。

（一）鼓吹曲

---

① 阎采平：《梁陈边塞乐府论》，《文学遗产》第6期，1988年。
② ［清］沈德潜著，霍松林校注：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第197—198页。
③ 钱志熙：《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》第2期，1998年。
④ 黄穆如：《乐府源流》，《津逮季刊》第3期，1934年。
⑤ 罗根泽：《何谓乐府及乐府的起源》，《安徽大学月刊》第2卷第4期，1934年。

鼓吹曲是从北狄乐输入，横吹曲由西域乐传入，这是比较普遍的有关两种乐曲来源的认识。但鼓吹、横吹自汉代以来便交相混合，只是到了后来由于乐曲、乐器日趋复杂，音乐分工趋于精密，为适应音乐形式发展的需要，人们才据各自特点加以分类，鼓吹曲由此分为两部："有箫笳者为鼓吹"、"有鼓角者为横吹"鼓吹乐是在汉代中原音乐基础上，吸收融合少数民族音乐，所形成的一种新声乐曲。

汉代有鼓吹之乐，但无"鼓吹曲"之名。《汉书·叙传》载："始皇之末，班壹避地于楼烦，致马、牛、羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。"《乐府诗集》题解引刘瓛《军礼》云："鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。骚人曰'鸣篪吹竽'是也。"[①]由此可知，鼓吹曲早在汉初便传入中原，并以非中原乐器的箫和笳在边地演奏，与中原音乐不同。学界普遍认为鼓吹乐受少数民族音乐影响，这也可由其演奏乐器证明。关于鼓吹曲的用途，余冠英的说法比较恰当，他在《<乐府诗选>序》指出："鼓吹曲是汉初传入的"北狄乐"，用于朝会、田猎、道路、游行等场合。歌辞今存"铙歌"十八曲，大约铙歌本来有声无辞，后来陆续补进歌辞，所以时代不一，内容庞杂。其中有叙战阵，有纪祥瑞，有表武功，也有关涉男女私情的。有武帝时的诗，也有宣帝时的诗，有文人制作，也有民间歌谣。"[②]"鼓吹曲一曰短箫铙歌"，主要用于宴飨、道路、从军，今只存《铙歌》十八曲，内容主要涉及歌功颂德、爱情和战争田猎内容，曲调铿锵有力，与传统的温柔敦厚的诗歌主旨迥然不同，而这正是其独特的诗歌价值所在。

蔡邕《礼乐志》分汉乐四品"其四曰短箫铙歌，军乐也，黄帝岐伯所作，以建威扬德，风敌劝士也"，《宋书·乐志》曰："鼓吹，盖'短箫铙歌'"。短箫铙歌在汉代是俗乐，曲辞内容不一，而鼓吹乐是有曲无歌，随着时间迁移，后世鼓吹曲与铙歌曲辞相混一，今传鼓吹曲辞便以《汉铙歌》十八首为主。陆机在《鼓吹赋》中提到了"翁离"、"高台"、"君马"、"南城"、"巫山"、"芳树"等语，显然即指今《汉铙歌》十八曲中的《翁离》、《临高台》、《君马黄》、《战城南》、《巫山高》和《巫树》诸曲。《北堂书钞》卷一百零八引三国西晋间人孙毓《东宫鼓吹赋》云："鼓吹者盖古人之军声，振旅献捷之乐也。后稍用之朝会焉，用之道

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第223页。
② 余冠英著：《汉魏六朝诗论丛》，上海：棠棣出版社，1953年，第8页。

路焉。”曹道衡《试论“铙歌”的演变》认为短箫铙歌与鼓吹并非两曲，“鼓吹”可能是汉族原有军乐与北方少数民族音乐相融合的产物，其作用局限于军中。[①]

关于铙歌曲辞，自来说法不一。朱乾《乐府正义》言：“汉铙歌十八曲并不言军旅之事，何缘得为军乐？然则铙歌本军乐，而十八曲者，盖汉曲失其传也。缘汉采诗民间，不曾特制凯奏，故但取铙歌为军乐之声，而未暇厘正十八曲之义。”张玉谷《古诗赏析》言汉铙歌“十八曲中，可解者少，细寻其义，亦绝无《古今注》所云建威扬德、讽敌劝士者，不知何以谓之‘铙歌’也。岂当时军中奏乐，只取声调谐协，而不计其辞耶？”[②]朱、张二人俱认为汉代以铙歌为军乐，只是演唱它的曲调而不及其歌辞。余冠英的说法比较恰当，他在《<乐府诗选>序》指出：“鼓吹曲是汉初传入的“北狄乐”，用于朝会、田猎、道路、游行等场合。歌辞今存“铙歌”十八曲，大约铙歌本来有声无辞，后来陆续补进歌辞，所以时代不一，内容庞杂。其中有叙战阵，有纪祥瑞，有表武功，也有关涉男女私情的。有武帝时的诗，也有宣帝时的诗，有文人制作，也有民间歌谣。”[③]

鼓吹曲的主要乐器为短箫，刘熙《释名》言“箫，肃也，其声肃肃而清也”，《艺文类聚》引《月令章句》“箫长则浊，短则清，以臈密实其底，而增减之”，说明其音调响亮清脆。《晋书》卷六十九《刘隗》载刘畴“曾避乱坞壁，贾胡百数欲害之，畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》、《入塞》之声，以动其游客之思。于是群胡皆垂泣而去 之”。[④]《晋书·刘琨传》载刘琨“在晋阳，尝为胡骑所围数重，城中窘迫无计，琨乃乘月登楼请啸，贼闻之，皆凄然长叹。中夜奏胡笳，贼又流涕嘘唏，有怀土之切。向晓复吹之，贼并弃围而走”[⑤]。由此可见，鼓吹乐曲声调高昂，并极易触动思乡之情绪。吉川幸次郎言短箫铙歌“直到唐代以前，包括整个魏晋南北朝，或用原来的歌辞，或用新的歌辞，一直是以乐器伴奏进行演唱的作品，所以它们在音乐上的特性和它们在文学上的特性，必然存在着关联之处”[⑥]，“铃木氏说，铙自古以来就是战阵之间所用的东西，因而从‘铙’这个字眼就能表现出军阵的意味，所以‘铙歌’也就意味着军歌”[⑦]。后世以铙歌曲

---

① 曹道衡：《试论“铙歌”的演变》，《中国社会科学院研究生院学报》第3期，1994年。
② ［清］张玉谷撰：《古诗赏析》，上海：上海古籍出版社，2000年，第106页。
③ 余冠英著：《汉魏六朝诗论丛》，上海：棠棣出版社，1953年，第8页。
④ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1841页。
⑤ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1690页。
⑥ ［日］吉川幸次郎著，章培恒等译：《中国诗史》，合肥：安徽文艺出版社，1986年，第103页。
⑦ ［日］吉川幸次郎著，章培恒等译：《中国诗史》，合肥：安徽文艺出版社，1986年，第107页。

名拟作边塞乐府诗多是着眼于其铿锵的军乐曲调与曼妙的诗题名称。

铙歌十八曲辞句读难懂，余冠英解释说："铙歌文字有许多是不容易看懂，甚至不能句读的，主要原因是沈约所说的'声辞相杂'。'声'写时用小字，'辞'用大字。流传久了，大小字混杂起来，也就是声辞混杂起来，后世便无法分辨了。其次是智匠所说的'字多讹误'。这些歌辞《汉书》不载，至《宋书》著录，传写之间，错字自然难免，再其次是朱谦之所说的'胡汉相混'，这是假定汉铙歌里夹有外族的歌谣，那也并非不可能。"[①]虽然汉铙歌的文辞难懂，但却为南朝赋曲题的文学创作提供了可能。铙歌等鼓吹曲辞易于模拟在于其"体无常法"，可自由发挥，清田雯《古欢堂杂著》言："鼓吹曲辞，歌讲杂体，五色相宜，八音协畅，诗家所必采也"，鼓吹曲辞的"五色相宜，八音协畅"[②]，即是指曲辞的文采斐然、音声和谐，这也是文人喜好拟作鼓吹曲辞的重要原因之一。胡应麟《诗薮》言：

> 铙歌词句难解，多由脱误致然，观其命名，皆雅致之极。如《战城南》、《将进酒》、《巫山高》、《朱鹭》、《上陵》、《芳树》、《雉子斑》、《君马黄》等。后人一以入诗，无不佳者。视他乐府篇目，尤为过之。[③]

许学夷《诗源辨体》曰：

> 拟古惟古诗及乐府五言为难，而铙歌及乐府杂言为易。盖古诗及乐府五言，体有常法，而意未可移，故拟者不能自如，而其情易疏。铙歌及乐府杂言，体无常法，而意可窜易，故拟者得以操纵，而其调易古。胡元瑞云："郊庙、铙歌似难拟而实易，犹画家之于佛道鬼神也。古诗、乐府似易拟而实难，犹画家之于狗马人物也。"可谓善喻。[④]

铙歌在汉代运用广泛，但自魏晋以来，经缪袭、韦昭和傅玄等人奉诏改制，内容完全雅化，所拟鼓吹曲辞均以歌功颂德为主要内容。明代于慎行言："《汉铙歌》二十二曲，盖骑吹也，其中多言降山坡、弋射鸟兽之事，而其词旨所寓，又多感遇伤时之叹。魏、晋以降，不能传其声谱而拟其曲数以修鼓吹。齐、梁以来，又不能拟其篇数，而取其篇名以模乐府。"[⑤]永明诗人"赋题法"便是由赋咏《汉铙

---

① 余冠英选：《乐府诗选》，北京：人民文学出版社，1953年，第7—8页。
② 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第691页。
③ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第8页。
④ ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第53页。
⑤ ［明］于慎行著：《穀山笔麈》，北京：中华书局，1984年，第89页。

歌》曲名而来，后来被广泛应用于横吹曲题的拟作，在梁陈时期出现了边塞乐府诗的小高潮，并对唐代边塞乐府诗创作产生了巨大影响，初唐边塞乐府便直接而来，至盛唐而变革之。

（二）横吹曲

“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。”[①]横吹曲是军中马上所奏，本是西域乐，汉武帝时传入中国。横吹曲在汉代虽无此名称，但其音乐曲调在当时是有传唱的。《北堂书钞》卷一三〇引《东观纪》载汉章帝“建初八年，拜班超为将兵长史，假鼓吹幢麾。”《乐府诗集》认为此“鼓吹”是指短箫铙歌，但李贤注《后汉书·班超传》则认为是横吹曲，“横吹幢麾，皆大将所有，超非大将，故言假”。横吹曲在汉代是一种有声无辞的军乐，由乐府鼓吹员、黄门鼓吹乐人演奏，故归之于黄门鼓吹，所以郭茂倩“横吹曲，其始亦谓之鼓吹”的说法是有道理的。

《横吹曲辞》今不传，现存有关横吹曲的最早记载是晋人崔豹的《古今注·音乐》：

> 《横吹》，胡乐也。张博望入西域，传其法于西京。唯得《摩何》、《兜勒》二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军。和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存。世用者《黄鹤》、《龙头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄华子》、《赤之阳》、《望行人》等十曲。

《后汉书·班超传》李贤注曰：

> 横吹，胡乐也。张骞入西域，传其法于长安，唯得《摩柯兜勒》一曲，李延年因之更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，万人将军得之。在俗用者有《黄鹄》《陇头》《出关》《入关》《出塞》《入塞》《折杨柳》《黄覃子》《赤之阳》《望行人》十曲。[②]

《晋书·音乐志》载：

> 胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩柯兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，承舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。魏晋以

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第309页。
② ［南朝宋］范晔撰：《后汉书》，北京：中华书局，1965年，第1577页。

来，二十八解不复俱存，用者有《黄鹄》《陇头》《出关》《入关》《出塞》《入塞》《折杨柳》《黄覃子》《赤之阳》《望行人》十曲。[①]

《乐府诗集》题解曰：

李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复俱存，而世所用者有《黄鹄》等十曲.。’其辞后亡.又有《关山月》等八曲，后世之所加也。[②]

《乐府解题》言：

汉横吹曲二十八解，李延年造。魏晋以来，唯传十曲。一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》、《洛阳道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲。[③]

以上是有关横吹曲及其流传的基本文献记载，由此可知横吹曲在汉末至西晋和十六国至北魏的不同历史时期的流传状况。汉魏西晋阶段，李延年据西域乐曲更造二十八解，至魏晋时代仅有十曲，后又衍生了八曲，这十八曲是横吹旧曲；十六国至北魏的横吹曲主要是《企喻》等六十六曲，《乐府诗集》题为“梁鼓角横吹曲”。

《横吹曲辞》今不传，据晋崔豹《古今注》载横吹曲有两种曲辞：《摩诃兜勒》两曲和《新声二十八解》。但只有二十八解中的十首在晋时有流传，后人所加的八曲已佚，其中是否有汉人作品无从可查。吴兢《乐府古题要解》指出横吹曲还有八曲：《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》，为“后世所加”。汉横吹曲虽然古辞不传，但其军乐及边地音乐的特点对以后边塞乐府的发展产生了极大影响，其具有边塞特征的曲题成为边塞乐府诗的主要诗题，同时也为南朝诗人用“赋题法”拟作横吹曲题提供了广阔的想象空间。

（三）汉代音乐曲调与边塞乐府诗

《乐府诗集》题解云“鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和

---

① ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第715页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第309页。
③ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第311页。

箫声，非八音也”，《宋书·乐志》引杜挚的《笳赋》言其为李伯阳入西域所造，虽为传说，但可说明笳是由西域传入中原的乐器。由于演奏乐器的不同从而导致音乐效果差异，这也是鼓吹横吹曲与相和曲调不同的主要原因。关于鼓吹乐的音乐效果，陆机《鼓吹赋》云：

> 原鼓吹之攸始，盖禀命于黄轩，播威灵于兹乐，亮圣器而成文，骋逸气而愤壮，绕烦手乎曲折，舒飘飖以遐洞，卷徘徊其如结，及其悲唱流音，怏惶依违，含欢嚼弄，乍数乍稀，音踯躅于唇吻，若将舒而复回，鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微吟，咏悲翁之流思，怨高台之难临，顾穹谷以含哀，仰归云而落音，节应气以舒卷，响随风而浮沉，马顿迹而增鸣，士嚬蹙而沾襟，若乃巡郊泽，戏野坰，奏君马，咏南城，惨巫山之遐险，欢芳树之可荣。

此赋介绍了横吹曲的来历及其演奏乐器和音乐基调，还涉及到了《思悲翁》、《临高台》、《巫山高》、《芳树》等鼓吹曲题，可知鼓吹曲的一些曲调仍在晋代流传演奏。《西京杂记》卷一载“高帝戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之，后宫齐首高唱，声入云霄”。“声入云霄”说明了横吹曲具有激扬发越的音乐特点。王士祯《带经堂诗话》言：“《西京杂记》：‘戚夫人善鼓瑟击筑，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲。’此远在《十九首》、苏李之前，汉诗最古者，唯此及《安世房中歌》耳。《晋乐志》以为李延年造，不知何据。今在乐府横吹，郭茂倩《乐府诗》所载，则始于六朝刘孝标、王褒诸人，而古辞不传，可惜也。”[①]横吹曲古辞今不传，据记载可知，其内容应与边塞征战有关。刘义庆《世说新语·豪爽》载王敦年少时，“自言知打鼓吹，帝令取鼓与之。于坐振袖而起，扬桴奋击，音节谐捷，神气豪上，傍若无人，举坐叹其雄爽。”[②]由此可以想象鼓吹乐铿锵有力的音乐效果。《北堂书钞》卷一百三十载《俗说》云“桓玄做诗，思不来辄作鼓吹，既而得思云：‘鸣鹤响长阜’曰：‘鼓吹固自来人思’。”鼓吹乐以其强烈的音乐效果给人以全新的感受，以致桓玄竟以此来启发诗思。今人论述鼓吹乐的音乐效果是：

> 作为一种艺术特点讲，鼓吹乐与室内性的、以丝竹管弦为主的相和歌不同，其曲调的整体性效果较强，从而造成一种气势，其基本类型是比较适于

---

① ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第22—23页。
② 余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，2007年，第699页。

室外演奏的。如果说，相和诸曲以其细腻抒情的音乐歌舞表演活跃于殿堂庭院的娱乐生活场景中，那么，鼓吹乐则以粗犷、雄壮的音乐气势活跃于仪仗行进的原野大道上。[①]

鼓吹乐不是歌舞管弦的轻歌曼曲，而是充满着一种沉雄威武的音乐气概。这种音乐气概，正是时代精神的反映。它是征服的主题，也是对现实生活的积极进取的生动表现。就像汉代石雕异常的单纯、简洁、粗犷以及整体形象的飞扬流动，鼓吹乐向人们展示的浑厚沉雄的情感力量，同样也显示出这样的风格。它显示出蓬勃的生命力，使人身心振奋，积极进取。这就是鼓吹乐在那个时代具有的气派风貌和审美价值。[②]

汉横吹曲辞不传，但南朝时期却出现了拟汉横吹曲题的边塞乐府诗，这种文学现象的发生与横吹曲的音乐特质有密切关系。吉川幸次郎言短箫铙歌包括横吹曲"直到唐代以前，包括整个魏晋南北朝，或用原来的歌辞，或用新的歌辞，一直是以乐器伴奏进行演唱的作品，所以它们在音乐上的特性和它们在文学上的特性，必然存在着关联之处"[③]这种观点是符合拟横吹曲题的边塞乐府发展的特点的。

四、现实主义的创作方法

钱志熙在《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》一文中指出："从乐府古辞到文人拟乐府，是从一个创作系统转到另一个创作系统。汉乐府诗是一种社会性的娱乐系统，文人拟乐府则是一种个人的创作"。作者指出文人拟乐府不能真正复现汉乐府，但拟乐府之所以能在诗体上保持相对的独立性，是有赖于诗人根据自己对乐府传统的理解所形成的一些创作规范[④]。后世文人拟乐府虽然不能重现汉乐府的精髓风采，但却通过继承汉乐府传统而发扬了汉乐府的现实主义精神，丰富提高了中国古典诗歌的创作内容和艺术技巧。

作为一个诗歌系统，除了乐府古题、古辞等题材主旨等方面对后世边塞乐府诗产生了一定的预设、限定作用外，在诗歌表现方面也为后来边塞乐府的发展提供了积极的艺术借鉴。程千帆在《先唐文学源流论略》中概括指出了汉乐府的艺术特质及其影响，"风格之素朴"、"想象之奇特"、"形式之变化"、"题材之广泛"、

---

① 修林海，李吉提著：《中国音乐的历史和审美》，北京：中国人民大学出版社，1999年，第44页。
② 修林海，李吉提著：《中国音乐的历史和审美》，北京：中国人民大学出版社，1999年，第45页。
③ ［日］吉川幸次郎著，章培恒等译：《中国诗史》，合肥：安徽文艺出版社，1986年，第103页。
④ 钱志熙：《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》第2期，1998年。

“叙事体之发展”、“对话之应用”，“凡此皆乐府歌谣之普遍现象，而为后来文士拟作乐府即创造古诗之所取资，即或踵事增华，变本加厉，然探本穷源，必出诸此”[①]，程氏此论甚当，汉乐府对于后世诗歌之经典价值于此可见一斑。而对于边塞诗歌的影响则主要集中地表现在乐府诗题的袭用、古辞本事的借鉴及对话技巧的运用等方面。除此之外，还表现在诗歌题材的相对独立及现实主义的创作传统。概括地说，汉乐府于边塞诗歌的影响主要就是现实主义的创作方法、乐府诗歌的形式及题材的传承沿袭。汉乐府所确立的现实主义手法为后世诗歌提供了积极的创作原则，这一创作方法为曹魏诗人借鉴并发展，但在南朝此创作传统被中断，直至唐代重新得到重视，并成为诗歌复古的重要旗帜之一。

汉乐府诗“感于哀乐，缘事而发”的现实主义精神是对《诗经》“饥者歌其食，劳者歌其事”精神的继承。但是，汉乐府的表现范围较《诗经》更为广阔，对后世诗歌影响也更为直接。余冠英言：“汉乐府以后，从建安时代起，在文人诗中间构成的现实主义传统，很少受《诗经》的影响。虽然我们叙述反映现实，描写社会的诗应该上溯到《诗经》，但是论到这种文学传统的构成，不能不肯定汉乐府的作用。这样才能公平地估定汉乐府在文学史上的价值”[②]。也就是说后世诗歌所运用的现实主义创作方法的渊源虽可追溯到《诗经》，但对文人诗歌创作产生直接影响的是汉乐府，这一传统经过建安文人的诗歌创作得以发扬。汉乐府的现实主义精神经由建安风骨一直贯穿至唐代诗歌（除去在南北朝时代的一度缺席），形成了一个清晰可辨的乐府诗创作传统：“感于哀乐，缘事而发”——“借古题写时事”——“即事名篇，无复依傍”。汉唐边塞乐府的创作也多不出此格，但同时，受中唐新乐府运动的影响，边塞乐府开始打破旧题乐府诗创作的传统而开始了边塞新乐府的创作。

第三人称的叙述视角也是汉乐府现实主义表现手法的一个重要特点。刘熙载《诗概》言：“乐府是代字诀，故须先得古人本意。然使不能自寓怀抱，又未免为无病而呻吟。”[③]乐府诗由于代言体的抒情视角、题材主题的承传性、表现内容的社会性等特点，使文人拟作不易形成独特的个性化风格。萧涤非《关于“乐府”》言：“乐府多叙事，所谓‘缘事而发’，故具有社会性、故事性，古诗则一般为个

---

① 程千帆：《先唐文学源流论略（之三）》，《武汉师范学院学报》第3期，1981年。
② 余冠英著：《汉魏六朝诗论丛》，上海：棠棣出版社，1953年，21—22页。
③ ［清］刘熙载著：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第76页。

人的抒情。”[①]乐府普泛化的诗歌内容决定了其艺术技巧的叙事性特征突出，从而也决定了诗歌叙述模式的非抒情化视角。

乐府诗的题材和主题、形象、风格和体制都具有相对稳定性特征，题材的传统性和主题的先定性尤其是乐府诗区别于徒诗的显著标志。这就决定了文人乐府诗的写作排斥当下情境的主观介入，而通常要作者转换角色、设身处地体会彼时彼地的情境，然后形之于诗。乐府系统的诸如此类的特点，决定了文人拟乐府的叙述策略主要以第三人称或对话式的抒发模式为主，这种相对客观的叙述视角与古诗直抒胸臆的自由抒发方式不同。萧涤非言：“盖乐府本含有普遍性与积极性二要素，而不易高蹈为贵。以摹写人情世故为本色，而不以咏叹自然为职志”[②]普世化的表现内容与客观化的叙事视角互为表里，乐府的这种题材内容及表达模式也是边塞乐府题材社会化的重要原因，而其客观化的叙述视角也比较符合文人干预社会现实的入世心态。所以，相对来说，边塞乐府与徒诗的一大区别便是普泛化抒情与个性化抒情的不同，归根结底还是诗歌体裁不同所致，这也是同一诗人，为什么能分别作出边塞乐府诗与边塞徒诗风格不同的重要原因。

第四节 曹魏时期“借古题写时事”的边塞乐府诗

曹魏时期是“乐府诗和它的音乐母体相互共存、同体发展的时期”[③]，这一时期文人拟乐府歌辞与汉魏清商曲关系密切。诗人拟作边塞乐府诗除“依曲填词”外，更重要的是开了文人拟边塞乐府的先河。钱志熙在《论建安诗歌与音乐艺术的关系》一文中指出：“与音乐保持着密切的关系，是建安诗歌不同于晋宋诗歌的一个重要特征。建安诗歌发展的优势，建安诗歌的体制和风格乃至建安诗人的审美趣味，都可以从这一时期诗与音乐的关系中得到部分的解释。”[④]文章从宏观的角度一语中的地抓住了建安诗歌与音乐的关系，这是对建安诗歌研究的进一步深化的结果，同时也为建安诗歌的研究提供了新的方法和视角。

“依照前曲，作新声”的诗歌创作方式，是曹魏时期乐府诗歌创作与音乐关

---

① 萧涤非著：《萧涤非说乐府》，上海：上海古籍出版社，2002年，第143页。
② 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），北京：人民文学出版社，第245页。
③ 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。
④ 陈少峰主编：《原学》第四辑，北京：中国广播电视出版社，1996年，第111页。

系密切的重要表现。郭茂倩《乐府诗集》解题曰："凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石造歌以被之，是也。"[①]《薤露行》、《蒿里行》乐府古辞为挽歌，曹操却以之写时事；《步出夏门行》，汉乐府古辞是以诙谐笔调写仙人之游仙经历，曹操却用此题来描写其北征乌桓的社会史实和表达自己老当益壮的精神状态。《陌上桑》，乐府旧题古辞写罗敷采桑为使君所邀，以婉词相拒，而曹丕却以此题写征行之曲。曾毅在《中国文学史纲》中指出"魏乐府与汉制并重"，这不仅表现在诗歌内容上的相似性，还表现在对汉乐府曲调的继承性，曹魏"所为乐府，以接武汉代，得其声调，深入相和歌之阃奥"[②]。

建安诗人多以"依曲作辞"、自创新题的方法为乐府歌辞，故有一题多辞的现象，如曹植的拟《薤露行》为《天地》、拟《长歌行》为《鰕鱔》、拟《苦寒行》为《吁嗟》，《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》，皆是《齐瑟行》。《乐府诗集》题解曰："《觐歌》，张录云无辞，而武帝有《往古篇》。《东门》，张录云无辞，而武帝有《阳春篇》"，"《陌上桑》又有文帝《弃故乡》"。[③]建安乐府这种一题多辞的文学现象也是诗歌具有音乐性的一个重要表现。

一、现实主义的边塞乐府诗

建安边塞乐府是继汉乐府之后的又一发展时期，这一时期的乐府诗歌继承了汉乐府"感于哀乐，缘事而发"的现实主义创作传统，增加了边塞题材的乐府诗题，并确立了以古题写时事的文人乐府诗创作方法，出现了乐府诗文人化的发展倾向，王士祯《带经堂诗话》卷四云"曹氏父子兄弟，往往以乐府题叙汉末事，虽谓之古诗亦可"[④]。同时，这一时期的乐府与音乐又有密切的关系，在诗歌语言和表达方式方面，仍具有明显的民歌化色彩，与后世无视乐府音乐性的拟作又不同。

阎采平的《梁陈边塞乐府论》认为曹魏时期的边塞乐府诗存在"题与意的分离"现象，指出这一时期的诗歌主要是借乐府古题来自抒胸意，还未形成自觉的边塞乐府诗创作风气[⑤]，这是符合曹魏边塞乐府创作事实的。阎氏所指出的"题与意的分离"的边塞乐府的创作现象，除受诗歌发展规律的制约外，更直接的原

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第1262页。
② 曾毅著：《中国文学史纲;》，长沙：湖南文艺出版社，1998年，第212页。
③ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第382页。
④ ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第92页。
⑤ 阎采平：《梁陈边塞乐府诗论》，《文学遗产》第6期，1988年。

因是这一时期的乐府诗与音乐的关系还是很密切的，他们所创作的诗歌很大程度上具有乐府歌辞的性质，与南朝文人的赋题乐府不同。魏氏三祖及陈思王为乐府诗多是按旧曲制新辞，“就乐府诗从音乐系统转向纯诗系统而言，建安乐府诗是一个过渡。一方面，曹操曹丕的乐府诗风格最接近汉乐府古辞，与音乐仍保持同步的关系；但另一方面，又是通过他们的创作，奠定了文人创作乐府诗的传统”[①]。曹魏乐府在保持音乐性的同时，出现了文人化的创作倾向，主要表现为诗歌内容重个体生命的感发、以旧题写时事的创作方法的确立、诗歌语言和表现手法的雅化色彩等。

汉乐府多表现的是群体性、普世化的社会情感，汉末以来儒家思想统治相对薄弱，文人个体意识得到发扬，曹魏诗人以乐府诗歌的形式表达对社会的积极参与和人生志趣的抒发。他们较早地用乐府曲调来表现边地征战从军之经历，以曹操的乐府诗最为代表，即使是与边塞题材无关的乐府题目，也用之表现从军征战，如《却东西门行》、《陌上桑》等。在边塞乐府中，他们借助乐府旧题来描写边塞征战的艰辛和给社会带来的惨象，如曹操《苦寒行》、王粲《从军行》写边塞环境的恶劣，陈琳《饮马长城窟行》、左延年《从军行》描写了战后的灾难惨象；表达边地相思怀归的离愁别绪，如曹操《却东西门行》、曹丕《燕歌行》；抒发立功边塞的壮志情怀，如曹植《白马篇》刻画了立功边塞的游侠形象，王粲的《从军行》则确立“从军乐”的乐观豪迈的边塞情怀，南朝刘孝仪《从军行》继承了“从军乐”的诗歌主题。这些题材内容的确对后世边塞乐府诗产生了深远的影响。

（一）戍边苦寒题材

曹操是建安时期边塞乐府诗创作的重要诗人，他的诗歌不仅拓宽了乐府文学的表现题材，而且还确立了以乐府旧题写时事的文人拟作乐府诗的创作方法，沈德潜《古诗源》曰：“借古乐府写时事，始于曹公”[②]。汉乐府《薤露行》、《蒿里行》古辞为挽歌，曹操却以之写军阀混战，赋予“实录”性的社会内容；《步出夏门行》古辞写游仙经历，曹操以之写北征乌桓的社会事件和抒发自己老当益壮的雄心壮志，充分体现了其以古题自作诗的乐府诗创作特点。陈祚明《采菽堂古诗选》言：“孟德所传诸篇，虽并属拟古，然皆以写己怀来。始而忧贫，继而悯乱。慨地势之须择，思解脱而未能。亹亹之词，数者而已。本无泛语，根在性情，

---

① 钱志熙：《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》第2期，1998年。
② ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第106页。

故其跌宕悲凉，独臻超越。”[①]曹操以古题写时事的方法创作了大量的乐府诗，这一方法可谓是汉魏乐府诗创作的一大革新，之后的文人拟乐府创作，尤其是唐人拟作多以此为法。

曹操的部分乐府诗歌表达了边地苦寒和征战艰辛的主题。《苦寒行》是曹操于建安十年（205）征高干途中所作，诗人用质朴的语言描述了征途中的艰辛和困苦。其诗曰：

> 北上太行山，艰哉何巍巍！羊肠坂诘屈，车轮为之摧。树木何萧瑟！北风声正悲。熊罴对我蹲，虎豹夹路啼。溪谷少人民，雪落何霏霏！延颈长叹息，远行多所怀。我心何怫郁？思欲一东归。水深桥梁绝，中路正徘徊。迷惑失故路。薄暮无宿栖。行行日已远，人马同时饥。担囊行取薪，斧冰持作糜。悲彼东山诗，悠悠使我哀。

《苦寒行》属《相和歌·清调曲》，乐府古辞今不存，曹操以此题写时事，描写了征战的艰辛。《乐府诗集》解题曰：“晋乐府奏魏武帝《北上篇》，备言冰雪溪谷之苦。其后或谓之《北上行》，盖因武帝辞而拟之也。”[②]建安十年（205）并州刺史高干叛乱，曹操从邺城出发北征高干，途径太行山，作此诗。诗人以满怀同情的笔调描写了战争的残酷和士卒艰辛，表达出凄苦悲凉的情感基调。诗末以“东山诗”作结，化用《诗经·豳风·东山》中“我徂东山，滔滔不归”句，既是以周公自喻，又写出了当时行役的艰苦。方东树《昭昧詹言》评曰：“《苦寒行》不过从军之作，而取境阔远，写景叙情，苍凉悲壮，用笔沉郁顿挫，比之《小雅》，更促数噍杀。后来杜公往往学之。大约武帝诗沉郁直朴，气真而逐层顿断，不一顺平放，时时提笔换气换势；寻其意绪，无不明白；玩其笔势文法，凝重屈蟠，诵之令人意满。后唯杜公有之。可谓千古诗人第一之祖。”[③]方氏的评价也可看做是对此诗所表现出的建安风骨的解读。其中“北上太行上，艰哉何巍巍！羊肠坂诘屈，车轮为之摧。树木何萧瑟，北风声正悲。熊罴对我蹲，虎豹夹路啼。溪谷少人民，雪落何霏霏”，以粗线条的笔法描写了途径太行山的艰险，陈祚明评曰：“写征人之苦，淋漓尽情。笔调高古，非子桓兄弟所能及。”[④]曹操以战争亲历者的身份作乐府题《苦寒行》，故能表达真切感人，后世无病呻吟之作自难企及。

---

① ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第126页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第496页。
③ ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，68页。
④ ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第131页。

曹操的《步出夏门行》也对边地苦寒有所描写："孟冬十月，北风徘徊。天气肃清，繁霜霏霏"、"乡土不同，河朔隆寒。流澌浮漂，舟船行难。锥不入地，丰藾深奥"，诗人以简约的笔法写出了北地的物候特征。王粲《七哀诗》其三"边城使心悲，昔吾亲更之。冰雪截肌肤，风飘无止期。百里不见人，草木谁当迟。登城望亭燧，翩翩飞戍旗。"写出了边地之苦寒和战争之苦辛。王粲《从军诗》，《文选》著录为《从军行》，归入"军戎类"，《乐府诗集》收录于相和歌辞的平调曲，以之为《从军行》始辞。《乐府诗集》解题曰："《古今乐录》曰：'《从军行》，王僧虔云，荀录所载左延年《苦哉》一篇今不传。'《乐府解题》曰：'《从军行》皆军旅苦辛之辞。"[①]左延年《从军行》"苦哉边地人"的抒写成为后世《从军行》的基本主题，诗人或叙写从军之苦、或表达相思之苦、或描述边地之苦，均从此中来，如陆机、颜延之的《从军行》。

建安边塞乐府诗对征战场面的描写，继承了《诗经·小雅》夸饰军威军容的表达手法，表现出较强的赋化倾向：或夸饰战士之骁勇，或铺陈军容之严整，或渲染场面之激烈。曹植《白马篇》中的游侠儿是"控弦破左的，右发催月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄"，王粲《从军行》写军容之盛是"西收边地贼，忽若俯拾遗。陈赏越丘山，酒肉逾川坻。军中多饫饶，人马皆溢肥"。这种边塞题材的赋法表达技巧在初唐边塞乐府中表现更为纯熟。

曹丕《饮马长城窟行》一改其乐府清新秀丽的民歌风味而以豪迈激壮的笔调渲染了征讨东吴的浩大声势，其辞曰："浮舟横大江，讨彼犯荆虏。武将齐贯鈚，征人伐金鼓。长戟十万队，幽冀百石弩。发机若雷电，一发连四五。"《三国志·魏书·文帝纪》载："黄初三年五月，以荆、扬、江表八郡为荆州，孙权领牧故也。荆州江北诸郡为郢州。十月，孙权复叛，复郢州为荆州。帝自许昌南征，诸军兵并进。权临江据守。六年三月，帝为舟师东征。"[②]乐府古题写士卒徭役之苦，曹丕则借古题写时事，铺写战备之精良。其中"武将齐贯鈚，征人伐金鼓。长戟十万队，幽冀百石弩。"对盛大军容的描写可看出受《诗经》相关题材的影响之大。朱乾《乐府正义》卷八言："《饮马长城窟行》，此以大江当长城，以浮舟当饮马，备言兵士危险，而家人之思，自在言外。后简文帝拟之为《泛舟浮大江》"。曹丕

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第475页。
② ［晋］陈寿撰：《三国志》，北京：中华书局，1959年，第80页。

《饮马长城窟行》纯写征战之事，梁简文帝《泛舟横大江》两首即以其首句为题，是《饮马长城窟行》的变题，在内容上是对曹丕的继承和扩展。

曹叡曾随曹丕三次出征东吴，其《清调歌》、《善哉行》对征战场面多有描写。其《清调歌》曰："飞舟沈洪波，旌旗蔽白日精。楫人荷轻棹，腾飞造波庭。"《善哉行》曰："轻舟竟川，傍江依浦。桓桓猛毅，如罴如虎。发炮若雷，吐气如雨。旄旌指麾，进退应矩。百马齐辔，御由造父。休休六军，咸同斯武。"诗人极力铺陈战前准备的宏大气势，以此炫耀军威。曹叡的边塞乐府多模仿曹操、曹丕，主要是反映了征讨东吴的社会时事。《善哉行》极力地渲染了魏师军容，耀武扬威之意明显。其诗曰：

> 我徂我征，伐彼蛮虏。练师简卒，爰正其旅。轻舟竟川，初鸿依浦。桓桓猛毅，如罴如虎。发炮若雷，吐气如雨。旄旌指麾，进退应矩。百马齐辔，御由造父。休休六军，咸同斯武。兼涂星迈，亮兹行阻。行行日远，西背京许。游弗淹旬，遂届扬土。奔寇震惧，莫敢当御。权实竖子，备则亡虏。假气游魂，鱼鸟为伍。虎臣列将，怫郁充怒。淮泗肃清，奋扬微所。运德耀威，惟镇惟抚。反旆言归，旆入皇祖。

诗歌较为细致地叙述了曹操出征江淮的原因、过程，其中对战争场面和军威军容描写极尽铺排渲染之能事，遣词造句多化用、模仿《诗经》篇章，如"赫赫大魏，王师徂征"、"我徂我征，伐彼蛮虏"句出于《大雅·常武》"赫赫大明，王命卿士"、"练师简卒，爰正其旅"、"整我六师，以修我戎"；"桓桓猛毅，如罴如虎，发炮若雷，吐气如雨"句出自《常武》"进厥虎臣，阚如虓虎"、"如雷如霆"、"王旅嘽嘽，如飞如翰，如江如汉，如山如苞"等句。曹叡的边塞乐府创新不多而模拟明显。《櫂歌行》也是夸饰军威军容的拟作，只是与《善哉行》的诗体形式不同，其诗曰："皇上悼愍斯，宿昔奋天怒。发我许昌宫，列舟于长浦。翌日乘波扬，櫂歌悲且凉。太常拂白日，旗帜纷设张。将抗旄与钺，耀威于彼方"歌辞虽极富气势，但描写不够生动。

王粲《从军行》曰"相公征关右，赫怒震天威。一举灭獯虏，再举服羌夷。西收边地贼，忽若俯拾遗。陈赏越丘山，酒肉逾川坻。军中多饫饶，人马皆溢肥。徒行兼乘还，空出有余资。拓地三千里，往返速若飞"，"朝发邺都桥，暮济白马津。逍遥河堤上，左右望我军。连舫逾万艘，带甲千万人。率彼东南路，将定一

举勋”。诗人对通过对“相公”军队所向披靡的铺排和对军队盛容的夸饰，展现了所随从军队战无不胜的盛大军威。

（二）建功立业题材

建安文人的功名意识强烈，曹丕《与王朗书》言：“生有七尺之形，死唯一棺之土。唯立功扬名，可以不朽，其次莫如著篇籍”，曹植在《与杨祖德书》中表达了自己的愿望是“戮力上国，流惠下民；建永世之业，流金石之功”。这种对功业的追求也成为边塞乐府的重要主题。曹操《步出夏门行》“老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已”，抒发了将帅老当益壮的功业情怀。王粲《从军诗》言“被羽在先登，甘心除国疾”，左延年《从军行》曰“从军何等乐，一驱乘双驳。鞍马照人目，龙骧自动作。”诗歌写出了士卒从军的壮志踌躇与荣耀自得。他们这种积极的入世情怀与汉末文人个体意识的觉醒有关，“建安诗人处于时代与个人的双重悲剧的交汇点上，都敢于正视苦难的社会与人生，勉励自己及他人惜时如金，及早建立功业，赢得不朽的名声”[①]。

曹植的功业意识强烈，对自我的政治理想期许甚好，意欲“自效于明时，立功于盛世”，“功勋著于景钟，名称垂于竹帛”[②]。他的《白马篇》便集中地表现了诗人进取的入世精神。其诗曰：

> 白马饰金羁，连翩西北驰。借问谁家子，幽并游侠儿。少小去乡邑，扬声沙漠垂。宿昔秉良弓，楛矢何参差。控弦破左的，右发摧月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄。狡捷过猴猿，勇剽若豹螭。边城多警急，胡虏数迁移。羽檄从北来，厉马登高堤。长驱蹈匈奴，左顾陵鲜卑。弃身锋刃端，性命安可怀。父母且不顾，何言子与妻。名编壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国难，视死忽如归。

《白马篇》属乐府《杂曲歌辞·齐瑟行》，是我国最早的文人乐府题游侠边塞诗，题目以诗歌首句两字名篇，《太平御览》卷三五九兵部题为《游侠篇》。“白马”为篇，看似与游侠不相关联，“白马”只是诗人抒发情意的一个衬托，沈德潜言：“白马者，言人当立功为国，不可念私也”[③]，“此即所谓‘闲居非吾志，甘心赴国忧’者也”[④]。诗云：“少小去乡邑，扬名沙漠垂”，“名编壮士籍，不得中顾私。

---

① 袁行霈编：《中国文学史》，北京：高等教育出版社，1999年，第42页。
② ［清］丁晏纂：《曹集诠评》，北京：文学古籍刊行社，1957年，106页。
③ ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第116页。
④ ［清］何焯著：《义门读书记》，北京：中华书局，1987年，第919页。

捐躯赴国难，视死忽如归”，展现了少年游侠勇赴边塞立功的意气风发。朱乾在《乐府正义》中言：“此寓意于幽并游侠，实自况也。子建《求自试表》云：‘昔从武皇帝，南极赤岸，东临沧海，西望玉门，北出玄塞，伏见所以用兵之势，可谓神妙。而志在擒权馘亮，虽身分蜀境，首悬吴阙，犹生之年。’篇中所云‘捐躯赴难，视死如归’，亦子建素志，非泛述矣。”[①]曹植的《白马篇》首次开了以边塞游侠题材抒写建功立业之理想的先河，这种少年游侠与边塞征战相结合的创作模式为后世边塞游侠诗的创作起了先导作用。六朝时期，宋代袁淑、鲍照，齐代孔稚珪，梁代沈约、王僧孺、徐悱等人的同题乐府，几乎无一例外都继承了曹植《白马篇》借边塞游侠来抒写功业情怀的创作模式，但拟作中却鲜有能与之比肩的作品，“后人仿此体多不能佳，往往以粗直语杂于其间，失靡靡之态也”。[②]

曹植的《白马篇》把文人的游侠意识和建功立业的报国思想结合，拓宽了边塞乐府的表现范围，提高了边塞乐府的精神品格。《乐府诗集》曰：“白马者，见乘白马而为此曲。言人当立功立事，尽力为国，不可念私也。《乐府解题》曰：‘鲍照云‘白马骅角弓’沈约云‘白马系金鞍’皆言边塞征战之事。”[③]在乐府诗歌创作中，曹植第一次把游侠从江湖引到边疆塞漠，把游侠和边塞相联系，并使得两者相得益彰。边疆塞漠为武艺高超的游侠提供了立功边塞的英雄用武之地，而英姿飒爽、配备精良的游侠又为辽阔荒凉的塞漠增添了些许的亮丽风采。这种游侠求功名于边塞的创作方法成为后世边塞乐府的主要抒写模式，此后，自南朝至隋唐均有同题拟作，并由此形成了边塞乐府中的“白马篇系列”。由此可见，曹植《白马篇》于后世边塞乐府拟作影响之大，方东树《昭昧詹言》评《白马篇》是“后来杜公《出塞》诸什，实脱胎于此。明远《代出自蓟北门》、《结客少年场》、《幽并重骑射》皆模此”。[④]曹叡的边塞乐府多是模拟之作，乏善可陈，但《堂上行》却有可圈点处。歌辞曰：“武夫怀勇毅，勒马于中原。干戈森若林，长剑奋无前。”此诗与《白马篇》有相似处：对游侠勇士情有独钟。诗歌刚健有力，寥寥数语，便使一个刚毅勇猛的侠士形象跃然纸上。

王粲《从军行》组诗是曹魏时期边塞乐府的重要作品，涉及边塞题材较为广泛。其三曰：

---

① 黄节撰：《汉魏六朝诗六种》，北京：中华书局，2008年，第297页。
② ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第141页。
③ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第914页。
④ ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，第71页。

从军征遐路，讨彼东南夷。方舟顺广川，薄暮未安坻。白日半西山，桑梓有余晖。蟋蟀夹岸鸣，孤鸟翩翩飞。征夫心多怀，恻怆令吾悲。下船登高防，草露沾我衣。回身赴床寝，此愁当告谁。身服干戈事，岂得念所私。即戎有授命，兹理不可违。

《乐府诗集》引《古今乐录》曰："《从军行》，王僧虔云，荀录所载左延年《苦哉》一篇，今不传"，又引《乐府广题》曰"左延年辞云：'苦哉边地人，一岁三从军。三子到燉煌，二子诣陇西，五子远斗去，五妇皆怀身"[①]，但王粲组诗却被《乐府诗集》列为《从军行》古题首篇，之后的同题拟作多受其影响。《乐府诗集》收录李益《从军有苦乐》题解言："魏王粲《从军行》曰：'从军有苦乐，但问所从谁。'因以为题也。"[②]诗人借景物描写，虽蕴含了悲愁哀伤之情，但诗末更侧重表达建功立业的慷慨豪迈之情，这也是建安风骨的重要表现之一。其中"回身赴床寝，此愁当告谁。身服干戈事，岂得念所私"数句，边塞乐府题材中思妇征夫表现模式于此可见。《从军行》中"虽无铅刀用，庶几奋薄身"、"窃慕负鼎翁，愿厉朽钝姿。不能效沮溺，相随把锄犁"等数句，也表达了诗人对功名的自许，葛立方《韵语阳秋》评之曰："王仲宣作《从军诗》，则曰：'从军有苦乐，但问所从谁。所从神且武，焉得久劳思。'谓从曹操也。其诗有'昔人从公旦，一徂辄三龄。今我神武师，暂往必速平。'似非拟人必于其伦之意，盖仲宣为操军谋祭酒，则亦无所不至矣。"[③]纵观王粲《从军行》五首的诗歌内容，几乎包括了后代"从军"诗作的所有主题：或写征战思乡之苦，或抒报国从军之乐，但其诗旨是"以美其事"，是诗人随曹操征讨的过程中，建功立业理想得以实现后的慰藉，因此才是"从军有苦乐，但问所从谁"的从军之乐。此外，王粲《从军行》"一举灭獯虏，再举服羌夷"，在一定意义上奠定了《从军行》的边塞背景，南朝《从军行》拟作多以边塞背景来抒写立功边塞或描写征人思妇便借鉴于此。

王粲《从军行》为组诗，主要写曹操的征战之诗，但多为溢美之词，与边塞题材关涉不大。组诗虽言从军征战，但并未与边塞题材完全统一，直至刘宋题材未变，陆机同题是"南险五岭巅，北戍长城阿"、颜延之同题为"闽烽指荆吴，胡埃属幽燕"，从军征战地点不定。至南朝梁陈，《从军行》的关涉地主要集中于

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第475页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第491页。
③ ［清］何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第519页。

西北边地，如萧纲“先平小月阵，却灭大宛城”、吴均“男儿亦可怜，立功在北边”，至此，《从军行》乐府题目立功边塞的抒写模式得以确立。

（三）相思怀远题材

相思怀远题材是边塞诗歌的传统内容，建安边塞乐府中同类题材，相对于《诗经》而言，表现相对缺乏，但曹丕《燕歌行》以其文人化的表达方式，无论在诗歌内容还是表现形式方面都对同题的边塞乐府诗产生了重要的影响。

曹丕《燕歌行》其一曰：

> 秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔。念君客游思断肠，慊慊思归恋故乡，何为淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。 援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁？

《燕歌行》是乐府《相和歌辞·平调曲》旧调，古辞今已不存，但它以地名为题，在一定意义上规定了该曲调所反映的题材内容。吴兢《乐府古题要解》曰：“晋乐奏‘秋风萧瑟天气凉’、‘别日何易会日难’二篇，言时序迁换而行役不归，佳人怨旷无所诉也。”[①]由题解可知，古辞内容当以描写征人戍边为主，而边地征夫与闺中思妇又密切相关，故情感基调多哀怨悲伤：“慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳”，此数句写出了思妇相思之深。黄节在《汉魏乐府风笺》中引《乐府正义》曰：“《燕歌行》与《齐讴行》、《吴趋行》、《会吟行》俱以各地声音为主，后世声音失传，于是但赋风土；而燕自汉末魏初辽东西为慕容所居，地远势偏，征戍不绝，故为此者往往作离别之辞，与齐讴诸行又自不同，庾信所谓‘燕歌远别，悲不自胜’者也。”[②]曹叡《燕歌行》曰：“白日晼晚忽西倾，霜露惨凄涂阶庭。秋草卷叶摧枝茎，翩翩飞蓬常独征，有似游子不安宁。”诗歌通过对秋日物候的描写，以代言体的手法渲染了思妇怀远之情。

无论在题材内容还是情感基调方面，这一乐府古题，都为后世同题之作做了限定。据《乐府诗集》载，《燕歌行》有曹丕、曹叡、陆机、谢灵运、萧绎、萧子显、王褒、庾信、高适、贾至和陶翰等人的拟作。这些同题之作，尽管由于社会时代、文学条件及作者生平的不同，而在思想内容和艺术手法等方面表现各异，

---

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年第28页。
② 黄节撰：《汉魏乐府风笺》，北京：中华书局，2008年，第142页。

且随着社会时代的演进推移，其反映的题材内容和表现方法也随之变化发展，至盛唐高适的《燕歌行》，而成为中国古代边塞诗的杰出代表。

（四）边战灾难题材

表现边塞征战对社会所造成的灾难，是曹魏边塞乐府的一个重要主题，这与诗人的个人经历有关，他们或是征战的遭遇者，或是从军征讨的亲历者，或本身即为统军将领。汉末的军阀混战给人们带了无尽的灾难，《魏书·董卓传》载汉末董卓“尝遣军到阳城，时适二月社，民各在其社下，悉就断其男子头，驾其车牛，载其妇女财物，以所断头系车辕轴，连轸而还洛，云攻贼大获，称万岁。入开阳城门，焚烧其头，以妇女与甲兵为婢妾”[①]。作为战乱的受害者，蔡琰的经历令人嘘唏，《后汉书·列女传》载“兴平中，天下丧乱，文姬为胡骑所获，没于南匈奴左贤王”[②]，邺下文士以《蔡伯喈女赋》表示同情。其《悲愤诗》再现了诗人在军阀战乱中的悲惨遭遇。诗曰“猎野围城邑，所向悉破亡。斩截无孑遗，尸骸相撑拒。 马边悬男头，马后载妇女”，是对此战乱惨象的真实记录。诗人借鉴了汉乐府《十五从军征》、《孤儿性》等叙事诗的表现手法，同时又表现出了较强的文人抒情色彩，对杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》、《北征》等诗歌创作有影响。

曹操是汉末的政治家、军事家，同时也是“虽在军旅，手不释卷”的“改造文章的祖师”，其《薤露行》、《却东西门行》、《苦寒行》、《步出夏门行》等都是征讨中所作。曹丕《典论·自叙》言：“生于中平之季，长于戎旅之间，是以少好弓马，于今不衰”，“余时年五岁，上以世方扰乱，教余学射，六岁而知射，又教余骑马，八岁而能骑射矣。以时多故，每征，余常从”，曹丕不仅有从军经历还有率兵经历，其《陌上桑》、《饮马长城窟行》、《董逃行》等即为应时之作。曹植也是“生乎乱，长乎军”，在《求自试表》自言：“昔从先武皇帝，南极赤岸，东临沧海，西望玉门，北出玄塞”[③]。《泰山梁甫行》云：“八方各异气，千里殊风雨。剧哉边海民，寄身于草野。妻子象禽兽，行止依林阻。柴门何萧条，狐兔翔我宇。”《泰山梁甫行》为曹植随曹操于建安十二年（202）北征乌桓途中所作，原曲本为丧歌，曹植以此题写时事，描写了征战带给边民的艰难困苦。左延年《从

---

① ［晋］陈寿撰：《三国志》，北京：中华书局，1959年，第174页。
② ［南朝宋］范晔撰：《后汉书》，北京：中华书局，1965年，第2800页。
③ ［清］丁晏纂：《曹集诠评》，北京：文学古籍刊行社，1957年，第106页。

军行》，著录于《诗纪》而不见载于《乐府诗集》，诗曰："苦哉边地人，一岁三从军。三子到敦煌，二子诣陇西。五子远斗去，五妇皆怀身"。诗人将视角定格于一个普通家庭连续应兵役的描写，表现出了征战的残酷及对人们的无限灾难，尤其是"五妇皆怀身"句更是力透纸背，不言战争之惨，而惨状自见。这种表现手法为杜甫《石壕吏》所继承。

建安七子也多有边地经历，如王粲多次随曹操南征北战。其在南奔荆州途中作了《七哀诗》。《七哀诗》其一曰：

> 西京乱无象，豺虎方遘患。复弃中国去，委身适荆蛮。亲戚对我悲，朋友相追攀。出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，挥涕独不还。未知身死处，何能两相完？驱马弃之去，不忍听此言。南登霸陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤心肝。

元李冶《敬斋古今黈》释"七哀"云："人之七情有喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲之殊，今而哀戚太甚，喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲皆无有，情之所系唯有一哀而已，故谓之七哀也。"余冠英注释曹植《七哀诗》言："所以名为'七哀'，也许有音乐上的关系，晋乐于《怨诗行》用这篇诗为歌辞，就分为七解。"此两说可备一解。王粲此诗作于初平三年（192），是西京扰乱，王粲依荆州刘表途中所见闻。诗歌写出了战后的衰败景象惨不忍睹。吴淇《六朝选诗定论》评此诗曰："兵乱之后，其可哀之事，写不胜写，但用'无所见'三字括之，则城郭人民之萧条，却已写尽。复于中单举妇人弃子而言之者，盖人当乱离之际，一切皆轻，最难割者骨肉，而慈母于幼子尤甚，写其重者，他可知矣。"[①]

陈琳《饮马长城窟行》云：

> 饮马长城窟，水寒伤马骨。往谓长城吏，慎莫稽留太原卒！官作自有程，举筑谐汝声！男儿宁当格斗死，何能怫郁筑长城。长城何连连，连连三千里。边城多健少，内舍多寡妇。作书与内舍，便嫁莫留住。善待新姑嫜，时时念我故夫子！报书往边地，君今出语一何鄙？身在祸难中，何为稽留他家子？生男慎莫举，生女哺用脯。君独不见长城下，死人骸骨相撑拄。结发行事君，慊慊心意关。明知边地苦，

[①] ［清］吴淇著，汪俊，黄进德点校：《六朝诗选定论》，南京：广陵书社，2009年，第137页。

贱妾何能久自全？

《饮马长城窟行》是汉乐府古题，陈琳拟作即就此事而发。《乐府解题》云："古词，伤良人游荡不归，或云蔡邕之辞。昔魏陈琳辞云：'饮马长城窟，水寒伤马骨。'则言秦人苦长城之役也。"[①]陈琳此篇是借古题写时事，借秦人苦长城之徭役而表达了厌战情绪。"边城多健少，内舍多寡妇"，诗人以"边城"与"内舍"对举，扩大了诗歌的表现范围，增强了诗歌的控诉力度。"生男慎勿举，生女哺用脯。不见长城下，骸骨相支撑。"无疑是诗人对不休征战的直接控诉。杜甫《兵车行》借鉴此表达方法，言"信知生男恶，反是生女好。生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草"。陈琳《饮马长城窟行》继承了汉乐府以人物对话表现心理活动的表现方法，沈德潜评曰："作书与内舍，健少作书也；报书往边地二句，内舍答书也；身在祸难中六语，又健少之词；结发行事君四句，又内舍之词。无问答之痕，而神理井然，可与汉乐府竞爽矣。"[②]陈琳《饮马长城窟行》对后世同题拟作颇有影响，它们多以胡地风物为边塞背景作为胡汉人物的活动场所来构造边塞乐府诗的主要内容，此法尤为缺乏边地经历的文人所青睐。

征夫思乡与思妇闺怨是中国古典诗歌的传统题材，早在《诗经》征战诗中就有两种情感的抒写与咏唱，但《诗经》中的咏唱或从征人角度或从思妇角度，二者尚未结合在一首诗中。最早完成这种组合的是建安时期陈琳的《饮马长城窟行》，此诗以对话的形式表达了防边筑城带给征人有家难归的巨大痛苦，第一次在一首诗中双向表现征人与思妇的感怀，表现了边疆防卫给人们带来的消极影响。之后梁陈边塞乐府把边关与闺阁结合起来，细腻表现征夫与思妇的心理情怀，使之成为边塞诗抒写乡恋情感的重要模式，如庾信的《燕歌行》。这种模式突破了边塞诗仅从征人角度单向抒情的局限，从思妇与征夫双向角度表现征战感怀，由思妇扩及征卒，由闺阁而通向边境，拓宽了边塞诗的抒情空间，提高了边塞诗作的情感含量，增强了边塞诗的艺术表现力。

二、曹魏边塞乐府诗的文学价值

文人拟作乐府古题的创作传统由来已久，司马相如、李延年自创歌辞入乐府，曹魏乐府多是以乐府古题来自抒胸意，南朝拟古题乐府多止于赋咏题面，乐府古题抒情言志的诗歌传统在此式微，至唐代汉魏乐府的抒发传统得到恢复，诗人借

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第555页。
② ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第129页。

古辞意象意蕴来抒情言志，表达见解。元稹在《乐府古题序》概括文人拟乐府诗创作古题的方法为："沿袭古题，唱和重复"、"寓意古题，刺美见事"、"即事名篇，无复依傍"。元氏对文人拟乐府创作方法的概括可谓精当，但却忽略了于此三法有开创之功的曹魏文人"借古题写时事"的创作之法。从文人拟乐府古题的文学发展过程来看，曹魏文人"借古题写时事"的拟乐府创作方法实是后世文人拟乐府古题创作的滥觞。可以说，文人拟乐府古题的创作传统的真正历史逻辑起点是曹魏时期的文人乐府诗创作。

相对于汉乐府，在乐府曲调缺失的背景下，曹魏乐府诗在与音乐保持一定联系的同时，乐府歌辞创作出现了古诗化的创作倾向，如曹操创作了大量的以乐府古题写时事的乐府诗，并化用《诗经》诗句于诗歌，曹丕侧重人物心理变化的描写，曹植借鉴风骚的比兴表现手法等。曹魏文人乐府诗是文人拟乐府诗创作的重要阶段，尤其是其古诗化的发展倾向，无论是诗歌创作方法还是表现方式，都对后世边塞乐府的发展产生了积极的影响。

（一）继承了汉乐府诗的现实主义创作传统

建安边塞乐府继承了汉乐府"感于哀乐，缘事而发"的创作原则，这种现实主义的创作传统，在边塞乐府中主要表现在对战争惨象的反映、对战争场面的描绘及士卒将领功名情怀的抒发等方面。曹操《蒿里行》"白骨露于野，千里无鸡鸣"，王粲《七哀诗》其一"出门无所见，白骨蔽平原"，曹植《泰山梁甫行》"柴门何萧条，狐兔翔我宇"，蔡琰《悲愤诗》"马边悬男头，马后载妇女"，"既至家人尽，又复无中外，城郭为山林，庭宇生荆艾。白骨不知谁，纵横莫覆盖。出门无人声，豺狼号且吠"。这些描写从不同侧面勾勒出了一幅令人惨不忍睹的战乱图象，在一定意义上再现了战争带给人们的巨大灾难。在杜甫的《北征》、《自京赴奉先县咏怀五百字》、《无家别》诸篇中仍可见这种再现战乱的诗句。

这一时期表现征夫思妇题材内容，不再如《诗经》那样侧重时节物候的特征或外貌特征的表达，而是更偏向于通过对人物心理动作的描写来表达相思怀归之情。曹操《却东西门行》起首以"鸿雁"、"飞蓬"比兴，抒发将士的思乡之情，结尾以"神龙"、"猛兽"为比兴，使思乡之情不致沉湎于悲凉凄切而被赋予刚健劲朗之气，这也是"曹公古直，甚有悲凉之句"所产生的艺术效果。曹丕《燕歌行》两首主要写离别相思之情，《乐府解题》曰："'秋风''别日'二曲，言时序

变化，行役不归，妇人怨旷无所诉也。”《燕歌行》其一以“援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长”，写出了知音无赏的落寞与孤寂，表达了对征人的相思哀伤之情。此外，诗歌表达相思怀人之情继承了《诗经·陟岵》的“分身以自省，推己以忖他；写心行则我思人乃想人必思我”[①]的表现手法，写人物心理一波三折。《燕歌行》写思妇推己及人，揣度征人的思乡之情“慊慊思归恋故乡，何为淹留寄地方?”王昌龄写征夫思乡而借深闺之愁来反映“更吹羌笛关山月，无那金闺万里愁”也是从对方着笔，两者表达有异曲同工之妙。

曹植《白马篇》首创以乐府题写游侠形象与边塞背景题材，第一次把游侠与边塞相结合，抒写了游侠立功边塞的壮志情怀，后世拟作多不出此主题。《乐府诗集》题解曰：“白马者，见乘白马而为此曲。言人当立功立事，尽力为国，不可念私也。《乐府解题》曰：‘鲍照云‘白马骅角弓’，沈约云‘白马系金鞍’，皆言边塞征战之事。”[②]诗人重视对边塞背景的铺陈，把游侠精神置于开阔宏大的边塞环境中加以表现和强调，在一定意义上实现了游侠诗与边塞诗的合流，开了乐府边塞游侠诗的先河。此外，曹操、王粲、蔡琰等对边地苦寒和战乱凄凉的描写，曹丕把征夫思妇与远戍征战的结合，曹植把游侠置于边塞背景中的强化，都从不同层面启发了后世边塞乐府的发展。

（二）开文人拟作边塞乐府的先河

建安乐府的一大贡献是开创了文人拟乐府的先河，自然包括以乐府形式创作边塞诗的写作模式。这一时期的乐府诗作并不仅仅局限于古题古事，而是“依照前曲，作新声”的借古题写时事，如缪袭据汉《鼓吹铙歌》所改作魏鼓吹曲十二曲，这十二曲沿袭了汉鼓吹曲的音乐曲调而改变了旧题名并创作了新歌辞，而首发其端的便是曹操的乐府诗。

曹操是“依旧曲制新辞”的开创者，为乐府诗的提供了新的创作规范，开建安以古题乐府写时事的新诗风。沈德潜《古诗源》曰：“借古乐府写时事，始于曹公”[③]，而以乐府旧题写时事并非始于曹操。以乐府旧题写时事，并非创自曹操。清刘大勤的《师友诗传续录》问王士祯：“今人作乐府，有用其题而绝不与题相照顾者，何耶？”王士祯答曰“古《董逃行》于汉末事实，更无关涉。《雁

---

① 钱钟书著：《管锥编》，北京：三联书店，2007年，第193页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第914页。
③ ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第106页。

门太守行》，乃颂洛阳令王稚子耳，不始今人。”[①]东汉明帝时东平王刘苍《武德舞歌诗》及和帝时人王涣所作《雁门太守行》，都是按旧谱填新词者，实为曹氏父子拟古乐府之先声。东汉以乐府旧题写时事之作在当时是偶尔为之，但曹操却是以古题写时事的方法创作了大量的乐府诗，这一方法可谓是汉魏乐府诗创作的一大革新，这种以古题写时事的文人拟作乐府诗的写作方法，对唐代乐府诗创作产生了深远的影响。沈德潜《说诗晬语》曰：“唐人达乐者已少，其乐府题，不过借古人体制，写自己胸臆耳，未必尽可被之管弦也。”[②]

曹操以“乐府旧题写时事”的方法创作边塞乐府诗，如《步出夏门行》，汉乐府古辞是以诙谐笔调写仙人之游仙经历，曹操却用此题来描写其北征乌桓的社会史实和表达自己老当益壮的精神状态，诗曰“老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已”。《苦寒行》为乐府古题，今古辞不传，由乐府创作传统知，古辞内容应与寒冬苦寒和社会疾苦相关，曹操却以此题自出机杼，描写征战生活环境的苦辛与体验。诗曰“北上太行上，艰哉何巍巍！羊肠坂诘屈，车轮为之摧。树木何萧瑟，北风声正悲。熊罴对我蹲，虎豹夹路啼。溪谷少人民，雪落何霏霏”。曹操《苦寒行》发挥了乐府始辞的作用，后世边塞乐府多以此题描写边塞风景之苦寒。

《陌上桑》是乐府旧题，属《相和歌·相和曲》，古辞写罗敷采桑于陌上，为使君所邀，盛夸其夫以拒之，而曹丕却以此题写征行之曲，表达思乡之感，诗曰“弃故乡，远室宅，远从军旅万里客”，“伴旅单，稍稍日零落。惆怅窃自怜，相痛惜”。《饮马长城窟行》，据曹道衡考证，陈琳以此题写秦筑长城给人民带来的灾难的内容较近于乐府古辞[③]。曹丕则用此题来写征讨东吴事，“泛舟横大江，讨彼犯荆虏”。曹植的《白马篇》，乐府古辞不存，曹植以首二字名篇，《乐府诗集》曰：“白马者，见乘白马而为此曲。言人当立功立事，尽力为国，不可念私也。《乐府解题》曰：‘鲍照云‘白马骅角弓’沈约云‘白马系金鞍’皆言边塞征战之事。”[④]诗曰“长驱蹈匈奴，左顾凌鲜卑”，“名编壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国难，视死忽如归”。 自曹植《白马篇》用以歌颂游侠边塞立功主题后，后世文人也多以此题表现边塞游侠的主题。王粲《从军行》，《文选》李善注：“《魏志》

---

① ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第158页。
② 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第2193页。
③ 曹道衡选注：《乐府诗选》，北京：人民文学出版社，2000年，第130页。
④ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第914页。

曰：建安二十年三月，公西征张鲁，鲁及五子降。十二月至自南郑。是行也，侍中王粲作五言诗，以美其事。”[①]其诗所记并不是同一事，前一首写曹操北上征讨张鲁事，后写南下征讨孙权事，吴乔《围炉诗话》卷二言“王粲《从军诗》曰：‘讨彼东南夷’者，乃建安十三年戊子曹操败赤壁事，故又曰：‘白露沾裳衣’，‘秋思当告谁’也。其曰：‘相公征关右’者，乃建安十六年操平韩遂、马超，故又曰：‘拓地三千里’也。其曰：‘朝发邺都桥，暮济白马津’，‘率彼东南路，将定一举勋’者，当时十八年进军濡须，相守一月退军之事，故又曰：‘鞠躬中坚内，微画无所陈’也。”[②]由此可知，王粲《从军行》五首虽非一时所作，但均具有一定的时事性。

曹魏乐府文人化的特点在曹植乐府诗歌中主要表现为乐府古诗化的创作倾向，这一点在曹植乐府诗中表现最为明显。明王世懋《艺圃撷余》言：“两汉以来，曹子建出而始为宏肆，多生情态。”[③]陈祚明《采菽堂古诗选》曰：“子建既擅凌厉之才，兼饶藻组之学，故风雅独绝，不甚法孟德之健笔，而穷态尽变，魄力后于子桓。”[④]“穷态尽变”、“多生情态”是曹植乐府诗古诗化的显著特征。曹植经历时乖命蹇，情感丰厚，而单纯的乐府题材并不能承载如此丰富的情感经历，于是以古诗化的笔调来创作乐府诗，以此“道人不易道之情，状人不易状之景。左驰右骋，一纵一横，畅达淋漓，俯仰自得”[⑤]。

乐府诗的古诗化色彩是造成曹植乐府诗与音乐相疏离的一个重要原因。刘勰《文心雕龙·乐府》言“子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗称乖调”[⑥]，曹植的“乖调”乐府即体现了其乐府诗歌较强的古诗化色彩。许学夷《诗源辨体》云：“汉人乐府五言，体既轶荡，而语更真率，子建《七哀》、《种葛》、《浮萍》而外，体既整轶，而语皆构结。盖汉人本叙事之诗，子建则事由创撰，故有异耳。较之汉人，已甚失其体矣。”[⑦]曹植乐府异于汉乐府之处正在于“始见作用之迹”，“体既整轶，语皆构结”。曹植乐府提高了乐府的抒情化功能，使之成为文人表情达意的抒发工具，这也是曹植对乐府诗歌创作的重要贡献之一。

---

① ［南朝梁］萧统编，［唐］李善注：《文选》，北京：中华书局，1977年，第366页。
② 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第515—516页。
③ ［清］何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第774页。
④ ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第155页。
⑤ ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第155页。
⑥ ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第65页。
⑦ ［明］许学夷著：《诗源辨体》，上海：上海古籍出版社，1987年，第81页。

唐人边塞乐府对曹植的接受主要在此。

自制乐府题是曹植乐府古诗化倾向的重要表现。以篇名题的乐府诗相对乐府音乐性来说，其文学性表现更为明显。曹植的一些乐府只是沿用汉乐府旧曲，“故依前曲”，而自创新题，多是以首句二字名之。如拟《薤露行》为《天地》、拟《长歌行》为《鰕鱔》、拟《苦寒行》为《吁嗟》，《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》，皆是《齐瑟行》。《乐府诗集》题解引《歌录》曰：“《名都》《美女》《白马》，并是《齐瑟行》也。曹植《名都篇》曰‘名都多妖女。’《美女篇》曰：‘美女妖且闲。’《白马篇》：‘白马饰金羁。’皆以首句名篇，犹《艳歌罗敷行》有《日出东南隅篇》，《豫章行》有《鸳鸯篇》是也。”[①]钱志熙《论建安诗歌与音乐艺术的关系》指出曹植部分乐府诗“以‘篇’系题可能正说明这种拟乐府诗是以文章辞藻为主，不同于真正的乐歌”[②]。曹植以篇名题的乐府诗在一定意义上表现出了乐府古诗化的倾向。王立增《乐府诗题“行”、“篇”的音乐含义与诗体特征》解释曹植乐府以篇名题是“乐府诗创作中‘文学意识’的强化”[③]，这种解释是有一定道理的。

这一时期的乐府诗创作还出现了化用、杂糅汉乐府歌辞成篇的作诗方法，如曹植《美女篇》对《陌上桑》诗句的化用，繁钦《定情诗》借鉴汉铙歌《有所思》的诗句表达等。其拟汉鼓吹铙歌曲《临高台》曰：“临高台，高以轩。下有水，清且寒，中有黄鹄往且翻。行为臣，当尽忠。愿令皇帝陛下三千岁，宜居此宫。鹄欲南游，雌不能随。我欲躬衔汝，口噤不能开；我欲负之，毛衣摧颓。五里一顾，六里徘徊。”歌辞内容显然是从汉铙歌《临高台》、瑟调《艳歌何尝行》而来。朱乾《乐府正义》评此诗曰：“此诗前后分两解，前约汉铙歌《临高台》，后约瑟调《艳歌何尝行》。疑时被命远征，故以黄鹄为此，前祝君，后自叹也。微意在‘行为臣当尽忠’六字内。言臣当尽忠，君亦当体恤臣也。”汉铙歌《临高台》歌辞曰：“临高台以轩，下有清水清且寒。江有香草目以兰，黄鹄高飞离哉翻。关弓射鹄，令我主寿万年。”曹丕《临高台》不仅是沿袭乐府旧题，直是借用杂糅乐府歌辞成篇，可看做是对乐府歌辞的改造，体现了文人拟乐府创作的主动性。虽然这种拟作乐府歌辞的方法创造性不大，但杂糅乐府歌辞成篇的拟作方法却为

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第911页。
② 陈少峰主编：《原学》第4辑，北京：中国广播电视出版社，1996年，第116页。
③ 王立增：《乐府诗题“行”、“篇”的音乐含义与诗体特征》，《文学遗产》第3期，2007年。

缺乏边地经历的南朝诗人拟作边塞乐府提供了借鉴。

曹魏诗歌的组诗形式也为后来边塞乐府组诗提供了借鉴。建安时期乐府与音乐的关系相对比较密切，此时乐府组诗的形式，不排除带有音乐章节性的的因素，以曹操的《步出夏门行》为代表，此组诗部分地表现了边地景色，抒写了自己征战途中的复杂情感体验，对岑参边塞乐府有一定影响。王粲的《从军行》五首虽表达了建功立业的积极思想，但同时也带有奉承之词。相对来说，王粲的《从军行》组诗对后代边塞乐府的影响更大，如王昌龄的《从军行》四首。此外，在唐代又由此诗题衍生出了与之相关的边塞乐府题目，如《从军五更转》《从军有苦乐行》《苦哉行》《远征人》等篇。

（三）民歌化对话体的表现手法

对话体的运用在曹魏乐府中表现不一，或为交代事情原委，或表达情感、刻画人物，汉乐府的诸如此类的对话技巧在曹魏边塞乐府中表现明显，并影响深远。

曹植《白马篇》“借问何家子？幽并游侠儿”，是以设问方式补叙履历，为下文对人物的铺排作交代说明。陈琳《饮马长城窟行》典型地表现出了对汉乐府民歌化对话体表达方式的继承，诗歌中的人物思想活动，全以对话的方式展开，人物性格也随对话的展开而更为鲜明，沈德潜评此诗是“无问答之痕，而神理井然，可与汉乐府竞爽也”[①]。其中“生男慎莫举，生女哺用脯。君独不见长城下，死人骸骨相撑拄？”是秦地民歌，陈琳竟直引入诗，增强了诗歌的民歌化色彩，杜甫的《兵车行》明显地借鉴了这种对话体的诗歌表达方式，“信知生男恶，反是生女好，生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草”。在“三吏”、“三别”中，杜甫也多运用这种表现手法。此外，《饮马长城窟行》通过征夫与思妇的书信问答表现了修筑长城所带来的社会灾难，诗中“边城多健少，内舍多寡妇”的对比法为后代乐府边塞诗将征人、思妇相结合的表现技巧提供了很好的借鉴。

---

① ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第129页。

第三章 晋宋“拟篇”式的边塞乐府诗

晋宋文人以咏古题、拟古意的方式来拟作边塞乐府诗，虽诗歌内容乏善可陈，但相对之后的梁陈边塞乐府，晋宋边塞乐府中仍能发见建安文学的嗣响。刘勰《文心雕龙·明诗》言：“晋世群才，稍入轻绮，张潘左陆，比肩诗衢，采缛于正始，力柔于建安。”《诗品》论述晋代五言诗，诗人几乎也都与建安诗人有渊源。以今天的文学观点来审视，晋宋的左思、刘琨和鲍照等是继承并发扬了建安风骨的，这于他们的古诗是容易理解的。晋宋边塞乐府的古诗化创作对后世边塞乐府影响深远。

第一节 晋宋边塞乐府诗的特点

汉魏边塞乐府诗涉及的社会内容较为广阔，但由于乐府传统的相对稳定性和晋宋文人拟作对旧题的选择性，乐府诗的表现空间日趋狭窄：主要集中在思妇征夫、离别相思等适合表达普世情感的传统题材中。晋宋文人拟乐府的取法范围相对曹魏而言更为广泛，晋宋拟乐府的取法对象不再局限于汉乐府，曹植、陆机在此也成为效法对象。钱志熙在《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》一文中指出，汉乐府经典地位在齐梁时代的坠失，“与刘宋以后汉魏旧乐的衰歇，吴声西曲兴盛有关系，更主要的是文人于乐府诗的趣味已完全由音乐文学转向文学”[①]。晋宋的边塞乐府诗主要以魏晋间的作家作品为主要取法对象，继承并发扬了他们诗篇的雅化文学风格。钟嵘《诗品》探讨刘宋诗人的渊源关系都直接或间接追溯到魏晋诗人。但晋宋拟乐府在气格声调上却远逊于建安乐府，呈现出“采缛于正始，力柔于建安”的诗歌创作局面。罗根泽言：“西晋乐府，概尽模拟古乐府之作，无自己创制者。篇章虽多，而有生气、有性灵者，则甚少，倘以优孟衣冠，外形易似，内心难学也。”[②]西晋边塞乐府没有继承汉魏以来“感于哀乐，缘事而发”的创作传统，而是或泥于拟古：或以古题咏古事，或用古题

---

① 钱志熙：《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》第2期，1998年。
② 罗根泽著：《乐府文学史》，北京：东方出版社，1996年，第74—75页。

写古意。

晋宋边塞乐府鲜有创新，主要是咏古事、拟古意，而相和歌曲的雅化是造成这种文学创作现象的主要原因。晋代出现了有关乐府的专门性著作，如记载汉魏乐府本事的崔豹的《古今注》和记录汉魏乐府演唱情况的荀勖的《荀氏录》，这也说明了晋代对汉魏乐府的重视。相和诸曲经曹魏提倡与拟作，至晋代又经荀勖、张华等人的整理，终成为雅乐正声，汉代俗曲由此雅化。荀勖《荀氏录》今已亡佚，《宋书·乐志》在收录的相和歌清商三调歌诗下注“荀勖撰旧词施用者”，可知荀勖曾整理过汉代相和歌曲、魏氏三祖之作，它对汉魏乐府的流传产生过积极的作用。文人拟乐府因此更为古典而乏新意，只是在诗歌技巧上更为精致。

相对于建安边塞乐府诗的质直苍凉和直抒胸臆，西晋边塞乐府诗歌辞藻更明丽华美，对仗更自然流畅，具有典型的“结藻清英，流韵绮靡”的时代诗风。但作为诗歌传统，在一定程度上，西晋边塞乐府仍沿袭了建安诗歌骨气贞刚的诗歌特质，如张协《杂诗》（此地非吾乡）：“长铗鸣鞘中，烽火列边亭。舍我衡门依，更披缦胡缨。”王讚《杂诗》：“朔风动秋草，边马有归心。胡宁久分析，靡靡忽至今。”周处《诗》：“去去世事已，策马观西戎。藜藿甘粱黍，期之克令终。”这类诗歌颇有风格遒劲、雄浑豪放之风。边地，作为一个独具魅力的诗歌场域，在此是对诗人审美关照的一次挑战和满足。西晋诗人在边塞乐府中，借助边疆塞漠的大背景，又融合了征夫、思妇传统诗歌题材，后世边塞乐府诗继承并发展了这种表现方式。

晋宋边塞乐府在题材内容上少有开拓创新，主要是以“拟篇法”的创作模式对汉魏边塞乐府的亦步亦趋，但在题材主旨上却强化了汉魏边塞乐府的主题，“意不出于原诗，只略为变换词句而已”[①]。在诗歌技巧方面，晋宋诗人进一步推进了边塞乐府诗的古诗化发展进程，为后来的边塞乐府诗提供了文学借鉴。乔亿《剑谿说诗》言：“乐府与古诗迥别。如《汉十八曲》及《鸡鸣》、《乌生》、《陌上桑》、《相逢》、《狭路》等篇，乐府体也；晋以下拟作，古诗体也。《秋胡行》，如曹氏父子，乐府体也；傅休奕、颜延年，古诗体也。”[②]实际上，乐府古诗化不始于晋代，早在曹植的乐府诗中便出现了明显的古诗化倾向：“炼字”、“琢句”、“揣声”

---

① 游国恩等著：《中国文学史》（第一册），北京：人民文学出版社，1963年，第268页。
② 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1075页。

[1]。晋宋边塞乐府只是在曹魏文人乐府古诗化的基础上更进了一步。

第二节 陆机的边塞乐府诗

陆机的边塞乐府诗主要有《从军行》、《苦寒行》、《饮马长城窟行》。游国恩说，陆机的乐府诗是因袭旧题[2]，敷衍成篇，即黄子云所谓“一味排比敷衍，间多硬句，踵前人步伐，不能流露性情”[3]。陆机的边塞乐府诗成就，主要是文学技巧上的精进细致。张协《杂诗》言及边塞中的闺阁情思，诗人将审美情感投射到征人思妇身上，把创作视野从客观的外在环境转向主观的内在宇宙，赋予诗歌以更为广阔的表现空间。王瓒因在西晋末有亲历边地、抵御胡虏及深陷囹圄的经历，故其《杂诗》写得慷慨悲沉，刘勰《文心雕龙·隐秀》言：“‘朔风动秋草，边马有归心。’气寒而事伤，此羁旅之怨曲也”[4]。相对于建安边塞乐府诗的质直苍凉和直抒胸臆，西晋边塞乐府诗歌辞藻更明丽华美，对仗更自然流畅，具有典型的“结藻清英，流韵绮靡”的时代诗风。但作为诗歌传统，在一定程度上，西晋边塞乐府仍沿袭了建安诗歌“骨气贞刚”的诗歌特质，如张协《杂诗》（此地非吾乡）：“长铗鸣鞘中，烽火列边亭。舍我衡门依，更披缦胡缨。”这类诗歌颇有风格遒劲、雄浑豪放之风。边地，作为一个独具魅力的诗歌场域，在此是对诗人审美关照的一次挑战和满足。西晋诗人在边塞乐府中，借助边疆塞漠的阔大背景，融合征夫、思妇传统诗歌题材加以表现，在艺术成就上虽然存在融而未合的特点，但对南朝文人把边塞与闺怨相结合的表现方法却具有先导性的文学作用。

许学夷《诗源辨体》：“士衡乐府五言，体制声调与子建相类，而俳偶雕刻，愈失其体，时称‘曹陆为乖调’是也。昭明录子建、士衡而多遗汉人乐府，似不能知。”[5]清人吴淇《六朝诗选定论》：“陆士衡、鲍明远辈，所拟诸乐府题，未必一一勘被管弦。盖陆、鲍诸公，虽一代名宿，率治辞而不治声，所拟百篇，不过

---

[1] 徐英：《汉魏六朝诗派衍变略说》，《安大季刊》第1卷第4期，1936年。
[2] 游国恩等著：《中国文学史》（一），北京：人民文学出版社，1963年，第268页
[3] [清]王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第861页。
[4] [南朝梁]刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第432页。
[5] ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第90页。

述之纸上，未尝度之管弦。”[①]许学夷从乐府古诗化的角度指出了陆机乐府“乖调”的特点是正确的，但由此断定昭明之失，是武断的。南朝是“文的自觉”积极实践期，昭明所录是注重其拟辞而非其声调，所谓“事出于沉思，义归乎翰藻”，况且汉魏旧曲于此散失严重，文人拟作只能就乐府系统内的其他因素而进行。相对来说，吴淇的观点较为客观，但在论述陆机、鲍照二人乐府特点时又逊于许氏。诗歌脱离音乐后，在艺术性质与功能方面不可避免地发生变化，尤其是如偶对、人工化的声韵、隶事等在音乐的歌诗艺术中并不占主要地位的艺术要素，这些表达技巧在陆机诗歌中表现尤为突出。曹道衡《陆机的思想及其诗歌》指出陆机的“乐府和拟古诗大抵为模仿古代名篇，在篇义及结构方面，均力图步趋古人，而在铺排构结、辞藻对仗方面则力求华丽工整，遂开繁缉雕饰的风气”[②]。

陆机的拟乐府改变了汉魏乐府质朴自然的艺术风格，在晋宋乃至齐梁时代，已成为拟乐府的一种艺术典范。南朝诗人拟乐府多以陆机为模仿对象，萧统《文选》“乐府类”选录陆机乐府诗最多。可以说，以陆机为代表的重言意、尚俳偶的拟乐府是南朝拟乐府的正宗，其边塞乐府诗也多体现出这种尚藻饰的古诗化特点。其《从军行》曰：

> 苦哉远征人，飘飘穷四遐。南陟五岭巅，北戍长城阿。溪谷深无底，崇山郁嵯峨。奋臂攀乔木，振迹涉流沙。隆暑固已惨，凉风严且苛。夏条焦鲜藻，寒冰结冲波。胡马如云屯，越旗亦星罗。飞锋无绝影，鸣镝自相和。朝餐不免胄，夕息常负戈。苦哉远征人，拊心悲如何！

《从军行》，《乐府诗集》以王粲诗歌为始辞，而左延年亦有同题之作，但诗歌是极言征戍之悲苦，王粲《从军行》题旨与之相左，不仅表现从军之“乐”，同时也借以表达扬名立业的政治理想。陆机《从军行》则承左延年“苦哉边地人”而来，极力铺排渲染边地之“苦”，使边塞苦寒意象化。宋葛立方《韵语阳秋》：“陆士衡《从军乐》云‘朝食不免胄，夕息常负戈。苦哉远征人，抚心悲奈何。’言苦而不及乐。至于王仲宣作《从军诗》，则曰：‘从军有苦乐，但问所从谁。所从神且武，焉得久劳思。’谓从曹操也。其诗有‘昔人从公旦，一徂辄三龄。今我神武师，暂往必速平。’似非拟人必于其伦之意盖仲宣为操军谋祭酒，则亦无所

---

① ［清］吴淇著，汪俊，黄进德点校：《六朝诗选定论》，扬州：广陵书社，2009年，第25页。
② 曹道衡：《陆机的思想及其诗歌》，《中国社会科学院研究生院学报》第1期，1996年。

不至矣。”[①]

陆机虽然有征战经验，但边塞经历匮乏，反映在诗歌中，便是通过罗列南北边疆的苦热现象来渲染烘托边地之苦寒，其中对马援《武溪深》和陈琳《饮马长城窟行》的诗句杂糅之痕迹明显。《饮马长城窟行》是陆机边塞乐府中较为独特的一篇。其诗曰：

> 驱马陟阴山，山高马不前。往问阴山候，劲虏在燕然。戎车无停轨，旌旆屡徂迁。仰凭积雪岩，俯涉坚冰川。冬来秋未反，去家邈以绵。猃狁亮未夷，征人岂徒旋。末德争先鸣，凶器无两全。师克薄赏行，军没微躯捐。将遵甘、陈迹，收功单于旃。振旅劳归士，受爵藁街传。

《饮马长城窟行》，《乐府诗集》以“青青河畔草，绵绵思古道”为始辞，曹丕以此写征讨东吴事，陈琳以此题写修筑长城所带来的社会灾难。陆机却以此题写士卒勇赴边塞卫国而功成受赏，相对之前的代言体拟作，陆机扩展了《饮马长城窟行》的表现内容，之后陈后主、隋炀帝、唐太宗的同题拟作均由此而来。《饮马长城窟行》，何焯《义门读书记》曰：“后惟老杜前后《出塞》可以追配之。”[②]此外，陆机还有《燕歌行》拟作，表达思妇怀远之情，纯是对曹丕同题的步趋之作。许学夷《诗源辨体》云：“陆士衡、谢灵运、谢惠连乐府七言《燕歌行》各一篇，较之子桓，体制声调亦不甚殊，未可称变也。”[③]

相对于《从军行》嫁接式边地之“苦”的描写，陆机《苦寒行》则较为集中的表达了士卒出征中的困苦艰辛。其诗曰：

> 北游幽朔城，凉野多险难。俯入穹谷底，仰陟高山盘。凝冰结重磵，积雪被长峦。阴云兴岩侧，悲风鸣树端。不睹白日景，但闻寒鸟喧。猛虎凭林啸，玄猿临岸叹。夕宿乔木下，惨怆恒鲜欢。渴饮坚冰浆，饥待零露餐。离思固已久，寤寐莫与言。剧哉行役人，慊慊恒苦寒。

《苦寒行》，《乐府诗集》中属《相和歌辞》，以曹操歌辞为始辞的模拟。《乐府解题》曰：“晋乐奏魏武帝《北上篇》，备言冰雪溪谷之苦。其后或谓之《北上行》，盖因武帝辞而拟之也。”[④]此诗是陆机对曹操原辞的拟作，诗歌就征人之“险”、

---

① ［清］何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第519页。
② ［清］何焯著：《义门读书记》，北京：中华书局，1987年，第923页。
③ ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第90页。
④ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第496页。

“难”铺陈排比，结尾以“剧哉行役人，慊慊恒苦寒”作结，照应开头，突出主题。与曹操始辞相比，陆机拟作表现出了明显的乐府古诗化倾向。首先是对偶的广泛应用，全诗除首尾外，几乎无句不对，但却并不如南朝偶对之板滞，何景明所谓“陆诗体俳而语不俳”[①]即是对陆机对偶特点的精辟概括；其次是以赋法入诗，《苦寒行》全篇无非是对首句“险”、“难”的铺陈排比，沈约所言晋诗“缛旨星稠，繁文绮合”于此斑斑可循；再其次，曹诗多以口语、散句入诗，保持了乐府民歌风味的特点，而陆机则以对偶成辞代替，且多用实字，诗歌语言更趋典雅精巧化，许学夷《诗源辨体》言：“至陆士衡诸公，则风气始漓，其习渐移，故其体渐俳偶，语渐雕刻，而古体遂淆矣”，“如《从军行》、《饮马长城窟行》、《门有车马行》、《苦寒行》、《前缓声歌》、《齐讴行》等，则题皆繁叙，语皆构结，而更入于俳偶雕刻矣”。[②]陆机《苦寒行》采用赋法，即铺陈排比的手法，使其诗歌繁缛厚重，但同时也增加了诗歌的容量。陆机诗歌基本不用口语、常语，而多用书面语或成辞，与曹操多用口语不同，其文人化色彩鲜明。不仅《苦寒行》，陆机的乐府诗几乎都存在诸如此类的特点。可以说，陆机是乐府古诗化的典型代表，南朝乐府拟作以陆机为宗，可见一斑。

陆机作为拟乐府之大家，对后世影响深远，尤其是在重文的南朝时代。南朝诗人因重文采，几乎鲜有不受陆机影响的。齐高帝声明作诗要取法于潘陆，梁武帝称赞北朝温子升，比之于曹植、陆机，《文选》选录陆机作品最多，《诗品》置陆机于“上品”，并誉之为“其咀嚼英华，厌饫膏泽，文章之源泉也”[③]。

东晋玄言诗“淡乎寡味”，建安诗歌慷慨质朴，相对来说，刘宋诗人自然比较容易接受“含英咀华”的西晋诗歌，陆机也因此成为刘宋诗坛被广泛模拟的对象。《乐府诗集·相和歌辞》中大多数曲调都有陆机的拟作，后来诗人如谢灵运、谢惠连、鲍照、沈约以至唐代诗人所作同一曲调的诗歌，鲜有不受陆机影响的，其乐府诗的排比铺张、辞藻对仗等古诗化特点，开南朝文人拟乐府繁缉雕饰之先河。

陆机边塞乐府多是依古题敷衍古意，措辞用意重藻饰铺排，并以赋法入诗，形成繁富骈俪的诗风。游国恩说，陆机的乐府诗是因袭旧题[④]，敷衍成篇，即黄

---

① ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第29页。
② ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，87—89页。
③ 吕德申校释：《钟嵘＜诗品＞校释》，北京：北京大学出版社，2000年，第42页。
④ 游国恩等著：《中国文学史》（一），北京：人民文学出版社，1963年，第268页

子云所谓“一味排比敷衍，间多硬句，踵前人步伐，不能流露性情”[①]。陆机的边塞乐府诗成就，主要是文学技巧上的精进细致。元代陈绎《诗谱》言陆机“才思有余，但胸中书太多，所拟能痛割舍，乃佳耳”[②]，所评即使晋宋人所崇尚的陆机“玄圃之积玉”式的文字堆砌。陆机对后世边塞乐府诗最大的影响是对仗俳偶的运用。清人毛先舒《诗辩坻》言：“文至魏氏，渐启俳体，典午以后，遂为定制”，“平原骈整，时发隽思，一变而为康乐侯，遂辟一家蹊术，亡论对偶精切处，肇三谢之端”[③]。沈德潜《古诗源》批评陆机“意欲逞博，而胸少慧珠，笔又不足以举之，遂开俳偶一家。西京以来，空灵矫健之气，不复存矣。降自梁、陈，专攻对仗，边幅复狭，令阅者白日欲卧，未必非士衡之滥觞也。”[④]毛、沈二人注意到了陆机乐府诗歌的藻丽特点。他们没有结合西晋“或析文以为妙，或流靡以自妍”的诗风，把俳偶之风单纯地归咎于陆机的观点，便有失公允，而陆机于后世边塞乐府诗的影响也主要表现于前人归咎之处，虽然如此，在边塞乐府的诗歌技巧方面，陆机的文学贡献及其影响也是不容忽视的。

第三节 鲍照的边塞乐府诗

魏晋六朝时期，有较多文人涉足边塞乐府诗的创作领域，但大部分人只是采用汉魏乐府民歌的形式，在思想内容上却背离了乐府民歌“感于哀乐，缘事而发”的现实主义创作传统，而鲍照却能结合当时的时代背景，创造性地通过运用乐府旧题和自制新题的方法，多方面地表达自己的情志和反映那个时代的社会现实。可以说，在南朝，真正开边塞乐府诗新风的是鲍照，钟嵘《诗品》称“鲍照戍边”为“五言之警策者”。在一定意义上，鲍照是以乐府边塞诗作为参与社会现实的一种表达工具，这与南朝诗人的单纯模拟之作迥然有异。鲍照的边塞乐府之所以能独步当时与其出身经历有关。

鲍照出身寒门，虞炎《鲍参军集序》言其“家世贫贱”，鲍照也自言“臣田茅下第，质非谢品”、“北州衰沦，身地孤贱”、“孤门贱生，操无炯迹。鹑栖草泽，

---

① ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版，1978年，第861页。
② ［清］何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1983年，第629页。
③ 郭绍虞编，富寿荪点校：《请诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第39页。
④ ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第156页。

情不及官”、“臣自惟孤贱，盗幸荣及”。“才秀人微”的鲍照颇有入世济世之志，史载其言“千载上有英才异士沉没而不闻者，安可数哉。大丈夫岂可遂蕴智能，使兰艾不辨，终日碌碌，与燕雀相随乎”[①]，但“北州衰沦，身地孤贱”的身份使其壮志难酬。在诗歌中便多有悲愤不平之气，即朱子所言“倔强不肯甘心之意”[②]。萧涤非言“盖乐府本含有普遍性与积极性二要素，以入世为宗，而不以高蹈为贵。以摹写人情世故为本色，而不以咏叹自然为职志”，“鲍照位卑人微，才高气盛，生于混乱之时，奔走乎死生之路，其自身经历，即为一悲壮激烈可歌可泣之绝好乐府题材，故所作最多，亦最工”[③]。

鲍照“才秀人微”的身份在一定意义上决定了他与乐府的某种天然联系，《行路难》、《东武吟》等乐府本是北地民间的一种乐府曲调，鲍照却用来写作边塞乐府诗，无论是在诗歌语言还是表达技巧方面，都可寻出民歌曲调的痕迹。鲍照出身低微是其能接受并创新乐府形式的一个前提条件，而边地经历又赋予了其边塞诗歌以厚重的社会现实感。据丁福林《鲍照年谱》考证，鲍照曾有过边地经历。元嘉二十二年（445），鲍照从衡阳王刘义季到彭城。彭城为刘宋与北魏交界之处，地近黄河；元嘉二十八年（451），鲍照又从始兴王刘浚到瓜步，此地当时被北魏占领。正是因为这样的经历和社会背景，鲍照的乐府诗对边塞题材多有关注，而且能做到见解深刻。

一、边塞乐府诗述论

鲍照是南朝边塞诗创作的大家。江淹的《拟古》诗拟其“征戍”，钟嵘也将鲍照的“征戍”诗比作“篇章之珠泽，文采之邓林”，可见出鲍照边塞诗成就的重要性。王士祯言：“边塞之作，则出鲍照、吴均也”[④]，“盛唐五言诸公之妙，多本阮籍、郭璞、陶潜、谢灵运、谢朓、江淹、何逊；边塞之作则出鲍照、吴均也。”[⑤]不仅指出了盛唐诗人与六朝诗人之间的源流关系，而且还强调了鲍照和吴均对于盛唐边塞诗的影响。王闿运也说鲍照“作边塞诗，用十二分力量，是唐人所祖”[⑥]。

鲍照的边塞乐府诗深受汉魏乐府的影响，多用《相和歌辞》中的乐府古题，

---

① ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第360页。
② ［宋］黎靖德编：《朱子语类》，北京：中华书局，1986年，第3324页。
③ 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），北京：人民文学出版社，2011年，第245页。
④ ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第20页。
⑤ ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1982年，第20页。
⑥ 钱仲联集注：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第168页。

但无论在题材内容、表现形式还是风格基调上，都表现出一种与以往乐府边塞诗截然不同的新气象。鲍照的这种拟古而不泥于古的诗歌创作方法，体现了其对边塞乐府诗创作的积极创新精神。

在题材上，鲍照的边塞乐府诗继承了汉魏乐府中描写征战、游侠和行役题材的内容。在形式上，鲍照多利用乐府旧题的转借方法，如朱乾在《乐府正义》中言："转者就旧题而转出新意，借者借前题而裁以已意"。鲍照用乐府旧题，或借旧题寓己意，或用新题代旧题，并以"代"、"绍"、"效"等字样，来标识与汉乐府的联系与区别。这种代言式的转题表现方法较为典型作品是《代出自蓟北门行》、《代陈思王白马篇》、《代东武吟》、《代苦热行》、《代结客少年场行》等。翻唱旧题，寄喻新意，并非始自鲍照，曹操早用旧题叙述时事，曹植也用旧题抒发己意，陆机也曾自拟新题，但鲍照在旧题转出新意方面的超人想象和物象描绘的高超技艺，在前代和同时代诗人中独树一帜。

在刘宋文坛上，如果说，谢灵运的诗歌还拖着一条玄言的尾巴，那么，鲍照的诗歌几乎全是诗人个体意志的抒发和人生际遇的喟叹。可以说，鲍照的创作最终实现了诗歌由玄理向缘情的健康发展。萧涤非曾把他同谢灵运、陶渊明作对比说："盖乐府本含有普遍性与积极性二要素，以入世为宗，而不以高蹈为贵。以摹写人情世故为本色，而不以咏叹自然为职志"，"至如鲍照，位卑人微，才高气盛，生丁于昏乱之时，奔走乎死生之路，其自身经历，即为一悲壮激烈可歌可泣之绝好乐府题材，故所作最多亦最工。"[①]这一评价很正确地解释了鲍照乐府诗成就的成因：诗人把自己的生平之感注入到诗歌创作中，又恰当地运用了合适的诗歌表现形式来恰如其分地表达他的愤懑不平。

二、诗歌题材的拓展

鲍照是南朝最早有意识地进行边塞诗创作的诗人，他的有关边塞题材的乐府诗数量虽然不是很多，但涉及的内容却极为广泛，包括了后世乐府边塞诗，诸如爱国情怀、边战艰辛、边塞风光、建功立业等主题内容。同时，鲍照乐府边塞诗的创作，在一定程度上实现了对建安风骨的再体认，这就在一定意义上打破了南朝诗坛的平庸沉寂，给浸淫于浓歌艳曲、模山范水的南朝文坛注入了一股新鲜阳刚的活力。

[①] 萧涤非著：《汉魏六朝文学史》，北京：人民文学出版社，第260页。

（一）题材丰富的诗歌内容

鲍照边塞乐府诗在内容方面，进一步丰富和拓展了边塞题材的诗歌内容。第一，表现在慷慨赴边、杀敌报国的忠君爱国思想进一步突出，所谓“时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇”，以《代出自蓟北门行》、《代陈思王白马篇》为代表。第二，对赏罚不均、刻薄寡恩等不公平社会现象的批判，如《代东武吟》、《代苦热行》、《拟行路难》等均属此类。《代苦热行》、《代东武吟》都是写边塞战争的艰辛及士兵将卒的不公平待遇。《拟行路难》中的部分诗歌还涉及边塞戍卒的生活及从军士兵与家人的相思离别之苦。第三，对边塞风景的描写更为细致深化，如《代苦热行》写出南方瘴疠之地苦热的地貌特征，“丹蛇踰百尺，玄蜂盈十围。含沙射流影，吹蛊病行晖。瘴气昼熏体，菌露夜沾衣。饥猿莫下食，晨禽不敢飞。毒淫尚多死，度泸宁具腓。”《代出自蓟北门行》中对北方边地苦寒的描写，“疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如蝟，角弓不可张”。这些诗歌题材在唐代边塞乐府中得到继承和发展。

《代出自蓟北门行》表现了戍边战士不畏恶劣环境以求立功边塞的壮志雄心。其诗云：

> 羽檄起边亭，烽火入咸阳。征骑屯广武，分兵救朔方。严秋筋竿劲，虏阵精且强。天子按剑怒，使者遥相望。雁行缘石径，鱼贯渡飞梁。箫鼓流汉思，连甲披胡霜。疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如蝟，角弓不可张。时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇。

《代出自蓟北门行》在《乐府诗集》中属《杂曲歌辞》，原辞出自曹植的《艳歌行·出自蓟北门》，本是咏唱燕赵佳人的艳歌而与从军边塞无关，《乐府解题》曰：“《出自蓟北门行》，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇悍之状。若鲍照云‘羽檄起边亭’，备叙征战苦辛之意。”[①]“出自蓟北门”是曹植《艳歌行》的首句，此题本艳歌，与边塞从军无关，鲍照却是用旧题出新意，以乐府旧题来表现燕蓟风物、征战艰辛。朱乾《乐府正义》言：“自鲍照借言燕蓟风物及征战辛苦，竟不知此题为艳歌矣。”由此可见鲍照于边塞乐府的开创之功。朱乾《乐府正义》曰：“自鲍照借言燕蓟风物及征战辛苦，竟不知此题为艳歌矣”。[②]鲍

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》北京：中华书局，1979年，第891页。

② 钱仲联集注：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第165—166页。

照在此借用古题写出了气势雄浑的边塞从军“拟立功边塞之作”[①]，以“备叙征战苦辛之意”。自鲍照拟此题后，《代出自蓟北门行》成为后来唐人乐府边塞诗创作的重要参照体，王闿运言：“《代出自蓟北门》用十二分力量作边塞诗，是唐人所祖。”[②]

《代出自蓟北门行》的创作当与宋文帝北伐的背景有关。宋文帝用兵北魏，到彦之、檀道济等都曾率兵至南北交界地与魏兵作战，但战果并不理想，北魏甚至打到瓜步，并扬言要渡江。《代出自蓟北门行》所表达的忠君爱国思想应与此有关。吴淇《六朝选诗定论》言：“应是当时政令躁急，臣下有不任者，故借此以寓意。言平日无折冲之谋，以寝敌虑。及边隙一启，曰‘征骑’，曰‘分兵’，皆临时周章光景，以敌阵之精强故也。天子之怒，固是怒敌，亦是怒将士之不急急剪此朝食，故从战之士相望于道。当此时也，虽有李牧辈为将，亦不暇为谋矣。‘箫鼓’云云，不惮于劳。‘时危’云云，不惮于死。一片忠心，上之弗恤，死为国殇，何益于国哉！”[③]鲍照的《代出自蓟北门行》继承了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的现实主义创作传统，并能于乐府古题中开出新意，与曹魏文人“借古题写时事”的创作精神一脉相承。

《代出自蓟北门行》对唐代边塞乐府影响较大，诗歌以用“羽檄”、“烽火”、“箫鼓”、“荆甲”、“胡霜”等边地名物意象营造了战争氛围；通过“疾风”、“沙砾”、“马毛”、“角弓”等边地风侯意象的描绘再现了边塞环境的恶劣，这些意象为唐代边塞诗歌所继承。其中“疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如蝟，角弓不可张”写出了边塞征战环境的恶劣。岑参《走马川行奉送封大夫出师西征》中“轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走”及《白雪歌》中“将军角弓不得控，都护铁衣冷难着”，由此启发而来。李白《出自蓟北门行》“羽书速惊电，烽火昼连夜”、“明主不安席，按剑心飞扬”，无论题材内容还是文法措辞，均可从鲍照《代出自蓟北门行》中寻出痕迹。

《代陈思王白马篇》曰：

白马骅角弓，鸣鞭乘北风。要途问边急，杂虏入云中。闭壁自往夏，清野径还冬。侨装多阙绝，旅服少裁缝。埋身守汉境，沈命对胡封。薄暮塞云

---

① ［清］张玉穀选：《古诗赏析》上海：上海古籍出版社，2000年，第386页。
② 钱仲联集注：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第168页。
③ ［清］吴淇著，汪俊，黄进德点校：《六朝选诗定论》，扬州：广陵书社，2009年，第343页。

起，飞沙被远松。含悲望两都，楚歌登四墉。丈夫设计误，怀恨逐边戎。弃别中国爱，要冀胡马功。去来今何道，卑贱生所钟。但令塞上儿，知我独为雄。

《代陈思王白马篇》是拟曹植的《白马篇》以述己意，但诗人更侧重于表达戍边之悲，并借此抒发因贫贱而壮志难酬的不平："去来今何道，卑贱生所钟。但令塞上儿，知我独为雄"。结语"但令塞上儿，知我独为雄"，继承了曹植《白马篇》的游侠精神，开创了历代边塞诗任侠使气的人格新风尚。

《代边居行》反映了边战所带来的社会灾难。诗曰：

少年远京阳，遥遥万里行。陋巷绝人径。茅屋摧山冈。不覩车马迹。但见麋鹿场。长松何落落。丘陇无复行。边地无高木。萧萧多白杨。盛年日月尽。一去万恨长。悠悠世中人，争此锥刀忙。不忆贫贱时。富贵辄相忘。 纷纷徒满目。何关慨予伤。不如一亩中。高会挹清浆。 遇乐便作乐。莫使候朝光。

《代东武吟》描写一个多年征战边塞的退伍士兵老年归家的无限感慨，寄予了诗人的无限同情，谴责了不合理的兵役制度。鲍照的《代东武吟》对后世乐府边塞诗产生了积极的影响，王维的《老将行》、杜甫的前后《出塞》都有《代东武吟》主人公的影子，王昌龄的《代扶风主人答》更是从内容到形式借鉴了《代东武吟》。鲍诗曰：

主人且勿喧，贱子歌一言：仆本寒乡士，出身蒙汉恩。始随张校尉，占募到河源；后逐李轻车，追虏穷塞垣。密途亘万里，宁岁犹七奔。肌力尽鞍甲，心思历凉温。将军既下世，部曲亦罕存。时事一朝异，孤绩谁复论。少壮辞家去，穷老还入门。腰镰刈葵藿，倚杖牧鸡豚。昔如鞲上鹰，今似槛中猿。徒结千载恨，空负百年怨。弃席思君幄，疲马恋君轩。愿垂晋主惠，不愧田子魂。

《东武吟》原是流传在齐鲁一带的歌曲名，本无古辞，仅知其为齐之土风，钱仲联补注引《舆地记》称"其地英雄豪杰之士，甲于东京"。鲍照虽仍用乐府旧题，且思想内容也取材于汉乐府民歌中的《十五从军征》，诗中的老兵与《十五从军征》中"十五从军征，八十始得归"的老兵有异曲同工之处，《东武吟》"将军既

下八句……已为老杜启行”[①]，杜甫《兵车行》“去时里正欲裹头，归来头白还戍边”即由此而来。诗歌通过讲述一个退伍老兵的故事，融入自己的身世之感，提出了一个重大的社会问题：征战一生不得功名而穷老还乡的经历。诗人以乐府拟旧题为代言体抒情意，借老兵之口表达对将帅刻薄寡恩的愤慨。方东树《昭昧詹言》曰：“《东武》言旋卒，此言旋帅，拟《出车》，亦以讽恩薄也。”[②]诗歌为老兵的不平遭遇而鸣不平的内容，在边塞题材中又开出全新的诗歌主题，对后来边塞诗的主题发展产生了一定影响。

《代东武吟》是写一个下层士兵的痛苦，这种题材早在汉乐府民歌《十五从军征》中就出现过，曹操乐府诗歌也出现过此题材，但抒发视角不同，是以将帅对部下的同情为前提的，而《代东武吟》的抒情主人公自身变为下层士兵，除了表达征戍的困苦外，还对征戍表达了悲愤之情，《代苦热行》“爵轻君尚惜，士重安可希”则是对征戍的直接控诉。之后，又有表达同样题材的杜甫乐府诗歌。可以说，反映士兵困苦题材的乐府诗，自汉乐府民歌《十五从军征》到杜甫的乐府诗歌，鲍照在其中起了重要的过渡作用。

鲍照之前的边塞诗多注重于对边塞风物的描述、征战将士英勇报国的颂扬及征人思妇情怀的抒写，像这种在边塞题材中涉及重要的社会问题，直接为下层士兵鸣不平的内容是前所未有的，鲍照之后，老兵形象成为边塞乐府反战题材的一个典型，唐代许多诗人继承了《代东武吟》的表达主题和内容。王昌龄的《代扶风主人答》写一个战士垂老还家的痛苦，情节有似鲍照的《代东武吟》；王维的七言乐府《老将行》也有表达对封建统治者赏罚不明、老兵晚景凄凉内容的表现。方植之曰：“此劳卒怨恩薄之诗……杜公《出塞》诗从此出”[③]。这些都可看作是鲍照《代东武吟》在唐代乐府边塞诗中影响的结晶。

《拟行路难》组诗是鲍照汲取南朝乐府民歌，创造性利用七言体创作的优秀实践成果。与五言古诗的温雅不迫、含蓄委婉的抒情方式相比，鲍照七言则是驰骋情志、畅快其意，这种直抒胸臆的抒情方式及风格，在很大程度上发挥了歌谣体以及乐府民歌抒情的特点。所以鲍照七言乐府边塞诗的风情格调迥然有异于五言乐府边塞诗。《拟行路难》十三云：

---

① ［清］何焯著：《义门读书记》，北京：中华书局，1987年，第925页。
② ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，第181页。
③ 钱仲联集注：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第163页。

春禽喈喈旦暮鸣，最伤君子忧思情。我初辞家从军侨，荣志溢气干云霄。流浪渐冉经三龄，忽有白发素髭生。今暮临水拔已尽，明日对镜复已盈。但恐羁死为鬼客，客思寄灭生空精。每怀旧乡野，念我旧人多悲声。忽见过客问何我，宁知我家在南城？答云我曾居君乡，知君游宦在此城。我行离邑已万里，今方羁役去远征。来时闻君妇，闺中孀居独宿有贞名。亦云朝悲泣闲房，又闻暮思泪沾裳。形容憔悴非昔悦，蓬鬓衰颜不复妆。见此令人有余悲，当愿君怀不暂忘！

《拟行路难》十四言：

君不见少壮从军去，白首流离不得还。故乡窅窅日夜隔，音尘断绝阻河关。朔风萧条白云飞，胡笳哀急边气寒，听此愁人兮奈何，登山远望得留颜。将死胡马迹，能见妻子难。男儿生世轗轲欲何道？绵忧摧抑起长叹。

《世说新语·任诞》刘孝标注引《续晋阳秋》曰："袁山松善音乐。北人旧歌有《行路难曲》，辞颇疏质。山松好之，乃为文其章句，婉其节制。每因酒酣，从而歌之，听者莫不流涕。"[①]《艺文类聚》引《陈武别传》说陈武曾从牧人处学习《泰山梁父吟》、《幽州马客吟》、《行路难》等。[②]由此知，汉魏旧曲在北方仍有流传。据钱振伦、钱仲联等人的考证，鲍照曾在南北交界处生活的经历，所以鲍照极有可能受到北方乐府民歌的影响。鲍照的《拟行路难》十八首是受北方民歌影响的。《续晋阳秋》言袁山松的《行路难》文辞"疎质"，鲍照的诗歌辞藻华美与之迥异，这是文人以乐府旧题抒情的一个必然结果。

《拟行路难》第十三、十四首，通过写出征士卒与过客的谈话，表达了士卒对妻子的怀念之情。史传中没有鲍照从军边地的明确记载，但有其曾在南北交界之地生活经历的叙述，这两首诗歌所抒发之情当是有一定的社会现实基础的。诗中主人公既非王公贵族，也非儒雅君子，而是出于底层的不为所重的征人思妇。在表现手法上多是直抒胸臆而非假借于典，以俚语入诗，这在崇尚古典的刘宋诗坛被视为别调，而实际是继承了汉乐府"街陌谣讴"的民歌性质，所谓"乐府入俗语则工"[③]。

《代苦热行》曰：

---

① 余嘉锡笺注：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，2007年，第890页。
② ［唐］欧阳询撰：《艺文类聚》，上海：上海古籍出版社，1999年，第352页。
③ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第20页。

赤阪横西阻，火山赫南威。身热头且痛，鸟坠魂来归。汤泉发云潭，焦烟起石圻。日月有恒昏，雨露未尝晞。丹蛇踰百尺，玄蜂盈十围。含沙射流影，吹蛊病行晖。瘴气昼熏体，菌露夜沾衣。饥猿莫下食，晨禽不敢飞。毒淫尚多死，度泸宁具腓。生躯蹈死地，昌志登祸机。戈船荣既薄，伏波赏亦微。爵轻君尚惜，士重安可希。

《代苦热行》是鲍照模拟曹植《苦热行》而出新意之作，曹植诗曰："行游到日南，经历交趾乡。苦热但曝露，越夷水中藏。"鲍照在内容上虽对曹植同题之作有所借鉴，但又并未仅仅局限于对环境的单一描写，而是以环境的恶劣来反衬战局的惨淡，诗人以此来反映和抨击了当时功高赏薄的社会现实，表达了对戍边将士的同情之心。《乐府诗集》题解曰："《苦热行》备言流金烁石、火山炎海之艰难也。若鲍照云：'赤阪横西阻。火山赫南威。'言南方瘴疠之地，尽节征伐，而赏之太薄也。"[①]

诗歌前半部分铺排渲染边地环境之恶劣，为抒发"爵轻君尚惜。士重安可希"之论张本。此诗是鲍照借古题写时事的有为之作。《宋书·蛮夷传》载南夷林邑国屡屡犯边，宋文帝元嘉二十三年（446）派遣檀和之与宗慤讨伐之。宗慤"偃旗潜进，讨破之，拔区粟，入象浦"，"收其异宝杂物，不可胜计。悫一无所取，衣栉萧然"[②]。"伏波"指东汉伏波将军马援，曾奉诏讨伐交趾，得骆越铜鼓，铸为马式，献诸朝廷。鲍照用"伏波"典除赞颂檀和之与宗慤外，更多是表达对朝廷功高而赏薄的不满。朱柜堂《乐府正义》言："宋文帝元嘉二十三年，遣交州刺史檀和之讨林邑。宗慤自请从军，和之谴慤为前锋，遂克林邑。阳迈父子挺身走，所获未名之宝不可胜计。慤一无所取，还家之日，衣栉萧然。此刺功高赏薄。戈船、伏波盖指和之及慤也。"[③]诗歌全篇意在讽刺"戈船荣既薄，伏波赏亦微"的不公平现象。《代苦热行》，方东树《昭昧詹言》曰："《东武》言旋卒，此言旋帅，拟《出车》，亦以讽恩薄也。"[④]此诗对西南苦热气候的描写是对马援《五陵深》等有关西南边塞风物描写的的进一步丰富与发展，同时对岑参的《热海行》可能也有启发作用。

（二）边塞题材的突破

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第937页。
② ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1972页。
③ 钱仲联集补：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第185页。
④ ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，第181页。

鲍照继承了汉魏以来以乐府旧题写时事的创作传统，并加以发扬。《代出自蓟北门行》，乐府旧题本为艳歌，鲍照用此题来写边塞题材，赞颂勇于赴边卫国的边塞英雄，同时也以此题表达对时局的批判。刘宋时期，南北战争冲突不断，宋文帝元嘉二年（450），北魏拓跋焘率兵进攻刘宋，直至瓜步，时鲍照任征北将军刘濬侍郎，由此推想，鲍照对此次战争应是有所了解的。吴淇《六朝诗选定论》评《代出自蓟北门行》云："当时政令躁急，臣下有不任者，故借此以寓意。言平日无谋虑，边隙一启，曰'征骑'、曰'分兵'，皆临时周章，以敌阵之精强故也。天子之怒，固是怒敌，亦是怒将士之不灭此朝食，故从战之士相望于道。当斯时也，虽有李牧辈为将，亦不暇谋矣。死为国殇，何益于国哉。"[①]吴淇所论言鲍照《代出自蓟北门行》是因事而发，非是一味模拟，此可谓的论。鲍照诗歌不仅此诗是因事而发，其他边塞乐府亦多是有为而作。

"险俗"是鲍照诗歌的一个重要特征，他的乐府诗回避了当时诗坛的主流传统题材，使更多具有较强社会性的"俗"题材在其诗歌中得到较全面的展现，边塞题材便是其中之一。鲍照重视边塞乐府中边地环境的渲染。建安以来的边塞乐府诗也以边地艰辛与征夫思妇为主要内容，但鲜有两者结合的立体化表现，鲍照的边塞乐府诗却在两者的结合问题上进行了大胆地尝试，并取得了很好的艺术效果。

自建安以来，文人诗歌中反映边塞题材内容的作品逐渐增多，但这些诗歌多以征夫思妇的离愁别绪为主要内容，边塞风光和边战气氛的描写还没有在诗歌中得到充分的展现和铺陈。曹植的《白马篇》除"少小离乡邑，扬声沙漠垂"一句之外，并无对边塞风光的具体细致的描写；"边城多警急，虏骑数迁移。羽檄从北来，厉马登高堤。长驱蹈匈奴，左顾陵鲜卑。弃身锋刃端，性命安可怀"虽也是有关战争场景的描写，但却是相当概括性的叙述，再者，曹植的《白马篇》并非是着意于表现边塞内容，而是通过边塞的背景来衬托游侠建功立业的壮志雄心。陈琳《饮马长城窟行》中，除"饮马长城窟，水寒伤马骨"和"君独不见长城下，死人骸骨相撑拄"几句外，并没有对边塞战争的具体描绘。

可以说，对于边塞风光和战争气氛认真描绘并大力铺陈赋写的是鲍照。曹植的《白马篇》开篇虽也强调了边战的的紧急，但却是概括性的叙述，目的是为游

---

① ［清］吴淇著，汪俊，黄进德点校：《六朝选诗定论》，扬州：广陵书社，2009年，第342页。

侠立功边塞做铺垫，而鲍照的《代出自蓟北门行》则是通过渲染边地之艰辛来烘托。鲍照乐府诗中诸如此类的边塞风物的描写不胜枚举，这些题材在当时尚文鄙俗的社会环境中被视为冒天下之大不韪，但于南朝边塞乐府而言却是创新。鲍照边塞乐府“俗”的另一方面还表现在诗歌体制上的“操调险急”，曹道衡、沈玉成的《南北朝文学史》解释“险急”是“用新奇的想象和独特的语汇创造别开生面的意境”[①]。语言表达上，鲍照边塞乐府诗竟然以俗语、俚语入诗，在当时诗人看来，可谓是“险俗”至极了，这也是时人对批评其乐府的一个重要根据。

鲍照的乐府边塞诗除写边塞风物与报国之志内容的扩充外，在表现征战的艰苦题材上也多有开创。如《代出自蓟北门行》中“雁行缘石径，鱼贯度飞梁。箫鼓流汉思，旌甲披胡霜”，此四句把征途险阻与将士勇武相结合，表现了苍凉深沉的情感，与曹操《苦寒行》有相通之处，沈德潜评曰“明远能为抗壮之音，颇似孟德”[②]，是知人之论。而“疾风冲塞起，沙砾自飞扬。马毛缩如蝟，角弓不可张”四句，则逼真地再现了狂风走石的沙漠景象，反衬了士卒从军生活的艰辛。岑参《走马川行奉送出师西征》中“轮台九月风怒吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走”的情景与此仿佛。“马毛缩如蝟，角弓不得张”夸张地写出了边地之严寒。《朱子语类》批评此四句是“分明说出边塞诗之状，语又俊健”[③]，诗中所表现出的高亢的格调，雄壮的气势，在六朝诗坛并不多见。再如《白马篇》，鲍照之前的作品有曹植和袁淑诗各一首，两首诗歌多言侠士风范，而鲍诗中“侨装多阙绝，旅服少裁缝”，“薄暮塞云起，飞沙被远松。含悲望两都。楚歌登四墉”等却多言边塞征战之苦。

综上所述，鲍照的乐府边塞诗中既有反映将士功高赏薄的不公，又有渲染征战环境的恶劣，还把老兵晚年无靠的问题纳入其中，从而极大地丰富了乐府边塞诗的表现内容，对唐代边塞乐府题材的发展具有先导性的文学意义。如《出自蓟北门行》，在《乐府诗集》著录中属《杂曲歌辞》，题材本为艳歌，但鲍照却用来写边塞题材，李白也用此题来写边塞内容，之后此题多被用来写边塞题材，可见鲍照于边塞乐府题材的开创之功。

三、艺术形式的创新

---

① 曹道衡，沈玉成著：《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1991年，第87页。
② ［清］沈德潜著：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第252页。
③ ［宋］黎靖德编：《朱子语类》，北京：中华书局，1986年，第3324页。

萧涤非指出“鲍照乐府之在南朝，犹之黑夜孤星，中流砥柱，其源乃从汉魏乐府中来，而与整个南朝乐府不类。”[①]鲍照把乐府从贵族气中解放出来，赋予边塞乐府以鲜活的生命的生命色彩，并善于利用乐府旧题来批判现实，在边塞乐府诗歌表现出了强烈的批判现实主义精神。可以说，鲍照对汉乐府的扬弃，实是继承汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的抒发传统来反拨晋宋以来的贵纤丽、尚形似的诗歌表现，力图恢复汉魏以来慷慨激昂的诗歌创作传统，胡应麟《诗薮》指出了鲍照的诗歌史地位是“上挽曹刘之逸步，下开李杜之先鞭”[②]。无论在诗歌题材还是艺术形式方面，鲍照的边塞乐府都取得了突破性的成就。

王钟陵指出：“鲍照的从军之作，因其生活时代的缘故，反映了边塞上的战争。不仅表现领域十分广阔而且因其中下层的社会出身，在对军旅生活的描绘中，着力表现了征人内心的矛盾和痛苦，从而上承《诗经》的传统而又运用了不同于《诗经》的全新的语言形式，真正开辟了边塞诗的领域。”[③]王氏所论侧重于鲍照边塞诗在内容方面的开拓。其实，鲍照的边塞诗是在艺术形式上也有很大的创新。钱志熙指出刘宋时期的诗歌特点是“从诗歌方面来看，这时期既是魏晋诗歌艺术系统的最后一个阶段，又是以齐梁为中心的南朝诗歌艺术系统的孕育期。因此，晋宋之际诗歌艺术发展的一个重要特点就是以复为变、由复转变”[④]。在这种变复的文学环境中，乐府创作也表现出了传统与新变的特点，鲍照的乐府诗创作可以说传统与新变的结合体。

鲍照的乐府诗上承汉乐府精神，同时又受吴声西曲的影响，不仅在诗歌内容方面有很大的开拓，而且还在诗歌体制方面进行了很大的创造。在诗歌形式方面。汉乐府诗语言质朴平实，但经魏晋文人的雅化，至刘宋时的乐府诗语言几乎完全缺失了乐府语言的始发性特点，直至鲍照乐府诗歌出，乐府诗的僵滞局面才得以改变。乔亿《剑溪说诗》言：“鲍明远五言轻俊处似三谢，至其笔力矫健，直欲与左太冲、刘越石中原逐鹿矣。七言歌行，寓廉悍于藻丽中，江表三百年，允推独步。”[⑤]鲍照独步当时的乐府成就的取得除诗歌题材的拓展外，在诗歌形式上也有很大创新，他一方面是继承了汉魏以来文人乐府诗发展的优秀成果，另一方面

---

① 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），北京，人民文学出版社，2011年，第245页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1996年，第149页。
③ 王钟陵著：《中国中古诗歌史》，南京：江苏教育出版社，1988年，第602页。
④ 钱志熙著：《魏晋诗歌艺术原论》，北京：北京大学出版社，2005年，第345页。
⑤ 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1079页。

又积极借鉴了当时乐府民歌的表达技巧。

七言出自乐府歌谣，被采入乐府的时间远远落后于五言，自曹丕《燕歌行》后，至刘宋前，鲜有文人拟作，即使偶尔为之，态度也甚为鄙薄。鲍照的七言古诗创作使七言终于彻底摆脱了“体下而俗”的民间文学的地位而逐渐为文人所接受。鲍照之前，七言体已在民间歌谣谚语、童蒙字书口诀中盛行，七言句式在乐府民歌中多有表现，文人骚客也参与创作七言诗，如张衡的《四愁诗》、曹丕的《燕歌行》。许学夷言《燕歌行》二首，“较之《四愁》，则体渐敷叙，语多显直，始见作用之迹”[①]，虽表明七言创作已经走出民间七言谣谚质朴简陋的阶段，但韵式却没有变更，依然是《柏梁》体韵密而调促的句句用韵。至鲍照的七言创作突破了歌谣体的局限，并变句句用韵为隔句用韵，提升了七言诗的文学表现力，使之形成以抒情议论为主体、兼及描写铺陈审美表规功能全新七言诗体，至唐代，七言体已蔚成大国。冯班《钝吟杂录》曰：“歌行之名，本之乐章，其文句长短不同，或有拟古乐府为之，今所见如鲍明远集中有之，至唐天宝以后而大盛，如李太白其尤也。太白多效三祖及鲍明远，其语尤近古耳。”[②]

鲍照选择七言诗体进行诗歌创作与其“才秀人微”的社会地位及七言歌调独句成章的表现形式、铺张夸饰的表现特点有关。曹道衡《论鲍照诗歌的几个问题》认为鲍照的乐府诗歌是受北朝乐府民歌影响的[③]。七言与乐府歌谣有天然的联系，且七言多以一句成章，两句便为复沓，所以相对四言、五言之舒缓便有“曼声促节”之感，萧子显言其是“犹五色之由红紫，八音之有郑卫”，由此可知七言声调之流丽高亢。作为具有积极入世情怀的出身寒微的鲍照，与民歌联系相对密切，如《行路难》即为北方牧竖之歌，于是采用民间七言歌谣体来表达对世俗的愤懑不满便水到渠成。

林庚《中国文学简史》指出“七言比五言是更为豪放的、比较俚俗的。鲍照的出身寒微和他的坎坷不平之气就是这适宜的土壤；此后北朝人民粗犷的气质和质朴的生活，又正是这同一土壤”[④]。鲍照出身寒微，其诗歌内容多是抒发对社会现实的不满与愤懑，这种“险俗”诗歌内容不适宜用“兴寄深微”的四言或“清丽居宗”的五言来表达，而七言宏肆夸张的表现形式与鲍照表现内容相适合，这

---

① ［明］许学夷：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第75页。
② 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第40页。
③ 曹道衡：《论鲍照诗歌的几个问题》，《社会科学战线》第2期，1981年。
④ 林庚著：《中国文学简史》，北京：北京大学出版社，1995年，第172页。

可由其《拟行路难》十八首所反映的丰富社会内容可见一斑，沈德潜《古诗源》评价此诗是“悲凉跌宕，曼声促节，体自明远独创”[①]。

鲍照七言诗作在当时并不为士人所重，主要原因是当时文人普遍认为七言体是民间俗体，非“清雅之调”，傅玄《拟<四愁诗>序》言：“张平子作《四愁诗》，体小而俗，七言类也”。刘宋鲍照、汤惠休作七言体，颜延之便“立休、鲍之论”，并“每薄汤惠休诗，谓人曰：‘惠休制作，委巷中歌谣耳’”。[②]颜延之的话表现了他对鲍照、汤惠休诗歌的鄙视，但同时也暗含其对七言体的不屑。刘勰《文心雕龙·明诗》云：“若夫四言正体，则雅润为本，五言流调，则清丽居宗。”刘勰论诗却对七言诗未置一词，钟嵘《诗品》也只推重五言，不提七言。萧子显则评鲍照诗是“发唱惊挺，操调险急”。他们从“温柔敦厚”的诗教观出发来批评七言诗作的歌谣体出身及其“险俗”的诗歌内容。所谓的“险俗”类似后来何逊诗歌所表现出了的“每病苦辛，饶贫寒气，不及刘孝绰雍容也”[③]。遍照金刚《文镜秘府论》言：“诗有饱肚狭腹，语急言生，至极言终始，未一向耳。若谢康乐语，饱肚意多，皆得停泊，任意纵横。鲍照言语逼迫，无有纵逸，故名狭腹之语。以此言之，则鲍公不如谢也。”[④]何焯《义门读书记》评鲍照是：“诗至明远，已发露无余，李、杜、元、白皆从此出也。钟记室谓‘其含景阳之俶诡，兼茂先之靡曼。’知之最深。然亦具太冲之瑰奇，太白、退之学鲍处多。”[⑤] 空海与何焯观点相异，空海抑鲍而重谢，何焯则相反。若论七言“任意纵横”，鲍照远胜于大谢，即如何焯所言“发露无余”式的直抒胸臆是七言特色。鲍照歌行因能取材于现实，故不必依傍史事而便能如此直肆横行。

清贺贻孙《诗筏》言：“明远与颜、谢同时，而能独运灵腕，尽脱颜、谢板滞之习。”[⑥]鲍照诗歌充满“意气”是其能“脱颜、谢板滞”的重要原因，也即能用“颇伤清雅之调”的七言形式来表达“险俗”的下层士人心理。鲍照所采用的诗歌形式和选取的诗歌题材虽为当时士人所鄙视的，但于边塞乐府的发展却影响深远。胡应麟《诗薮》云：“明远颇自振拔，《行路难》十八章汰去浮靡，返于浑朴，而时代所厌，不能顿超。后来长短句实多出此，与玄晖五言俱兆唐人轨辙矣。”

---

① ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第256页。
② ［唐］李延寿：《南史》，北京：中华书局校点本，第881页。
③ ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第83页。
④ ［日］遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，北京：中华书局，2006年，第1332页。
⑤ ［清］何焯著：《义门读书记》，北京：中华书局，1987年，第925页。
⑥ 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海，上海古籍出版社，1983年，第161页。

[1]胡氏的评论是恰当的，唐人七言歌行以李白为最，受鲍照影响也深，杜甫言其诗是“俊逸鲍参军”，朱熹也言“鲍明远才健，其诗乃选之变体，李太白专学之”。[2]鲍照于边塞乐诗体的最大贡献在于提高了歌行的文学地位，大胆地运用的歌谣体形式表现丰富的社会内容，王夫之《古诗评选》所言“七言之制，断以明远为祖何？前虽有作者，正荒忽中鸟径也”[3]，正道出了鲍照七言歌行的诗歌史意义。

四、抒情视角的个体化

刘熙载《艺概》言：“‘孤蓬自振，惊沙坐飞’，此鲍照远赋句也。若移以评明远之诗，颇复相似。明远长句‘慷慨任气，磊落使才’，在当时不可无一，不能有二。”[4]刘熙载颇为中肯的评价了鲍照诗歌的艺术特点，其中“孤蓬自振，惊沙坐飞”、“慷慨任气，磊落使才”用之评其边塞乐府亦不失妥帖，因为“孤蓬自振”的身份特征，故能出类拔萃于南朝边塞乐府而“慷慨任气”，这“气”便是其边塞乐府中的不平孤寂之气，也即沈德潜所言的“抗音吐怀”。

晋宋是诗风转变的重要时期，这一时期玄风逐渐淡出，个体情感逐渐得到认同和体认，诗歌审美情感的抒发传统因此得以恢复。钱志熙指出“与齐梁诗人相比，晋宋之际的诗人追求人生化的艺术，而不是将艺术生活化。所谓人生化的艺术，就是诗人用艺术表现自己的人生矛盾和人生态度。这种人生矛盾和人生态度，是诗人参与社会的政治活动和文化活动的产物”[5]。这种“所谓人生化的艺术”可以理解为是诗人以诗歌的形式对社会生活的积极参与和感发，这也是晋宋诗歌情感抒发的一种表达方式。相对南朝边塞乐府而言，鲍照诗歌具有较强的抒发性，他的边塞乐府诗不仅是代人抒情，更是自我抒发的重要工具。

乐府诗创作自建安曹氏父子、兄弟的“宰割词调，音靡节平”至晋宋颜谢的“体裁绮密”、“酷不入情”，乐府诗的雅化倾向越来越明显，以致文人拟作几乎全为隶事用典之作，毫无生气可言。陈绎曾《诗谱》言：“六朝文气衰缓，唯刘越石、鲍明远有西汉气骨，李杜筋取此。”[6]不仅六朝古诗“文气衰缓”，即使是应该铿锵有力的边塞乐府也了无生气，但鲍照边塞乐府是个例外。贺贻孙在《诗

---

[1] ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1970年，第45页。
[2] ［宋］黎靖德编：《朱子语类》，北京：中华书局，1986年，第3324页。
[3] ［清］王夫之评选，张国星点校：《古诗评选》，保定：河北大学出版社，2008年，第50页。
[4] ［清］刘熙载著：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第56页。
[5] 钱志熙著：《魏晋诗歌艺术原论》，北京：北京大学出版社，2005年，第355页。
[6] 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年， 第631页

筏》中指出“明远与颜、谢同时，而能独运灵腕，尽脱颜色、谢板滞之习”[①]。所谓的“灵腕”应是指鲍照的使气运词。

鲍照借鉴了汉魏乐府的创作经验，又吸取了南北朝民歌的鲜活生气，创作了富有生活气息和文学感染力的乐府佳作。这些重情篇什在其边塞乐府诗中主要表现为尚“气”内容的增多，方东树《昭昧詹言》云：“李、杜皆推服明远，称曰：‘俊逸’，盖取其有气，以洗茂先、休奕、二陆、三张之靡弱”，又云“鲍诗全在字句讲求，而行之以逸气，故无骙蹇缓弱平钝、死句懈笔”，其诗“气势坚实，惊心动魄，要亦百世师也”[②]。鲍照诗歌发展了建安乐府的抒情化特质，在一定意义上复归了建安风骨的文学传统。王夫之评鲍照“《行路难》诸篇，一以天才天韵吹宕而成，独唱千秋，更无和者”[③]，沈德潜《说诗晬语》也言：“鲍明远乐府，抗音吐怀，每成亮节，《代东门行》、《代放歌行》等篇，直欲前无古人。”[④]“天韵吹宕”、“抗音吐怀”等评语与南朝评论家评鲍照乐府诗是“发唱惊挺”、“操调险急”的意思相近，都从不同侧面说明了鲍照乐府诗所具有的强烈抒情特质。

鲍照乐府在一定意义上继承了汉魏乐府的音乐性传统，其歌辞真正具有歌辞的抒情特性，《拟行路难》十八首之一首句便是“听我抵节行路吟”、《代东武吟》言“主人且勿喧，贱子歌一言”、《代堂上歌行》曰“四座且莫喧，听我堂上歌”及歌行首句“君不见”的开头，都是鲍诗抒情强化的一种诗歌表现。胡应麟《诗薮》言：“元亮、延之，绝无七言。康乐仅一二首，亦非合作。歌行至宋益衰，惟明远颇自振拔，《行路难》十八章，欲汰去浮靡，返于浑朴，而时代所厌，不能顿超。后来长短句实多出此，与玄晖五言俱兆唐人轨辙亦。”[⑤]处于元嘉体与永明体过渡时期的鲍照诗，其强烈的个体化抒情在当时诗坛无疑石破天惊。虽然鲍照诗歌在当时是“殊已动俗”，但却未在当时诗坛得到应有的重视，相反却引发了众多的批评之声，直至唐代，此局面才得以彻底改观。可以说，唐代诗人都不同程度的受到了鲍照乐府诗的影响。

鲍照诗歌抒情化的一个显著特征是抒情视角的不断变换，这种抒情视角的转化在诗题上主要表现为对乐府古题的变题上，即朱乾在《乐府正义》中所谓的“转

---

① 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第161页。
② ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，第164页。
③ ［清］王夫之评选，张国星点校：《古诗评选》，保定：河北大学出版社，2008年，第51页。
④ ［清］沈德潜著：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第203页。
⑤ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第45页。

者就旧题而转出新意，借者借前题而裁以已意”[①]。鲍照以乐府旧题为边塞乐府，或以旧题抒己意，或用新题代旧题，并以“代”、“效”、“绍”等字样来标识与汉乐府的联系与区别。如《代出自蓟北门行》、《代陈思王白马篇》、《代东武吟》、《代苦热行》、《代结客少年场行》等。借乐府古题写时事，早在汉魏时代便开始了。曹操是用旧题写时事，曹植以旧题抒己意，但鲍照在由旧题转出新意方面的探索赶超了前辈。这种拟古而不泥于古的乐府诗歌创作方法，表现出了鲍照乐府诗创作的积极创新精神，这也是鲍照乐府诗独步当时的一个根本原因。

在鲍照边塞乐府中，诗歌的叙述视角实现了由客观化向抒情化的转变：变乐府传统的第三人称为第一人称，而且第一人称的抒情叙事主体也因诗歌内容的不同而各异。在边塞乐府中，抒情主体或为退伍老兵、或为壮志未酬的士卒、或为滞留在家的思妇，抒情主人公因诗歌内容的不同而变换不定。同时，在抒情主人公的身上，诗人又融入较多的自身感慨，从而更进一步地强化了诗歌原有的抒情性。

鲍照诗歌中的叙事抒情主人公多以“我”、“余”、“吾”等称谓出现，有的诗歌虽出现了诸如此类的字眼，但却借鉴了乐府诗歌的传统表达，“君不见”的发端，“四座且莫喧，听我堂上歌”、“主人且勿喧，贱子歌一言”的开首。这种述说方式不仅继承了汉乐府民歌的表达传统，而且还因其中被赋予了诗人自身生命感慨，使诗歌更具有沉郁苍凉的抒情特质。朱熹言：“鲍明远才健，其诗乃《选》之变体，李太白专学之。如‘腰镰刈葵藿，倚杖牧鸡豚’，分明说出个倔强不肯甘心之意。”[②]陆时雍《诗镜总论》曰：“当其得意时，直前挥霍，目无坚壁矣。如骏马轻貂，雕弓短剑，秋风落日，驰骋平冈，可以想此君意气所在。”[③]所谓“倔强不肯甘心之意”、“意气”均是指诗人主体情感的抒发极具爆发力，由于诗人社会地位和经历之故又不能直抒胸臆，不管是得意时还是落魄时，只能或“文典以怨”、或以代言体抒情，正如黄节所言：“参军生不逢辰，忧危辞多，功名志薄，又遇猜主，故隶事过隐，而善自造辞。章法奇变，有类楚骚”[④]。

鲍照的边塞乐府除第一人称外，还采用“代”言体的抒情视角。他的“代”言体乐府或以旧题写己意，或自立新题抒感慨。这些“代”乐府虽然采取了第三

---

① 黄节撰：《鲍参军诗注》，北京：中华书局，2008年，第212页。
② ［宋］黎靖德编：《朱子语类》，北京：中华书局，1986年，第3324页。
③ 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1987年，第1407页。
④ 钱仲联集注：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第4页。

人称的叙述方法，但抒发的却是诗人独特的个人感受，与乐府旧题的普世化情感不同。葛晓音在《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》一文中指出，鲍照“代”乐府相对魏晋代言体乐府融入了更多的个人感慨，甚至以第一人称的抒情视角来表达情感，还指出其乐府“呈现出古诗化的特征”。[①]虽是“代”言体抒情，但由于诗人强烈的社会现实感及改造乐府的积极创造性，赋予了“代”体抒情以强烈的个性化情感，从而与乐府古题的普世化抒情有了根本性的不同。

鲍照乐府诗叙事与抒情相结合的表现方法，是对“感于哀乐，缘事而发”的汉乐府精神的继承与发扬。其边塞乐府诗常把自己的情感融入到客观的描写对象中，并赋予诗歌以浓郁的抒情色彩。如《代东武吟》把《十五从军征》中少小离家、穷老还乡的士卒形象感慨集于退伍老兵一身，通过描写老兵征战之苦与功高不赏对比，寄予了诗人的同情与愤慨之情。在形式上，以乐府劝人听歌的手法开篇，选取事件的片段而非整体来叙述，并把情感寄托于其中，这种创作方法在王维《老将行》、杜甫《后出塞》中仍有迹可循。

五、对边塞乐府诗的影响

在边塞诗史的发展进程中，鲍照边塞题材的乐府诗属于较早期的创作，无论在诗歌题材的深度和广度，还是在艺术手法的创新方面，还存在程度不同的局限内容，但在一定程度上却为唐代边塞乐府高潮的到来，提供了许多重要而宝贵的文学经验。

首先是在诗歌的题材内容上的借鉴。鲍照的乐府边塞诗诗继承了汉魏乐府“感于哀乐，缘事而发”的抒情传统，并融合《诗经》以来的比兴传统，把以叙事题为主的乐府诗发展成为以代言体形式而直接表现个人遭遇、抒发内心情志的杂言乐府诗体，从而扩展了乐府诗体的表现范围，为后来乐府边塞诗诗的创作发展提供了宝贵的艺术借鉴。

鲍照的乐府边塞诗在题材上继承了汉魏乐府中描写征战和边塞的内容，如表达戍边战士“留我一白羽，将以分虎竹”的建功立业之壮志、表现将士“投躯报明主，身死为国殇”的卫国献身之精神、抒发征夫思妇“春禽喈喈旦暮鸣，最伤君子忧思情”的相思哀怨之离情等，这些都是汉魏乐府诗中常见的表现主题。在

[①] 葛晓音：《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》，《上海大学学报》第 2 期，2009 年。

继承汉魏乐府边塞诗歌题材主题的同时，鲍照还进一步地丰富和发展了边塞诗的表现内容。如拟曹植的同题之作，鲍照《代苦热行》中“丹蛇逾百尺，玄蜂盈十围。含沙射流影，吹蛊病行晖。瘴气昼熏体，菌露夜沾衣”，写出了边地战争的恶劣环境，《代出自蓟北门行》中“严秋筋竿劲，虏阵精且强。天子按剑怒，使者遥相望。雁行缘石径，鱼贯度飞梁。箫鼓流汉思，旌甲披胡霜。疾风冲塞起，沙砾自飘扬。乌毛缩如蝟，角弓不可张”，此十二句“写边塞战场情景，激状苍凉悲慨，使人神魂飞越”[①]。但鲍作诗歌并非仅仅停留于对边战环境的描写上，而是以环境的恶劣来反衬出战争结局的悲惨，以此来抨击当时社会功高赏薄的不公平现实，表达对戍边将士的怜悯之情。这种在乐府边塞诗中描写征战时突出表现功高赏薄的内容，可以说是对以前边塞乐府诗歌内容的一种拓展和突破，此法为唐人反战题材的边塞乐府所继承。

鲍照之前的边塞诗较多侧重于对边塞风物的描写、戍边将士卫国献身的赞颂和征人思妇情怀的抒发，而像这种在边塞题材的诗中涉及重大社会问题，或直接为下层士兵请命的诗歌内容几乎是不曾涉及的。自鲍照之后，唐代许多诗人都有沿袭此题材内容的诗作。王昌龄的《代扶风主人答》写一个战士垂老还家的痛苦，故事情节类似鲍照的《代东武吟》，王维的七言乐府《老将行》中对封建统治者赏罚不明、老兵晚景凄凉的表现，也早在鲍照乐府边塞诗中有表现。高适《蓟门五首》其一写一个老兵的不幸遭遇，当其年老体衰时便遭弃置而孤苦无依，这与鲍照的《代东武吟》所表达的主题有异曲同工之处。另外，高适边塞诗中把士兵戍边和思妇怀远相结合手法也可在鲍照边塞乐府中寻到端倪。高适《燕歌行》中“少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首”句，把思妇“断肠”和征人“回首”两种不同的情感表现加以结合，更为全面而有力地表现了战争带给人民的苦难。这种征夫思妇相结合的表达方式在鲍照的《拟行路难十八首》之一中已早有表现：“我行离邑已万里，今方羁役去远征。来时闻君妇，闺中孀居独宿有贞名。亦云朝悲泣闲房，又闻暮思泪沾裳”。

其次，在诗歌体裁和表现技巧上的借鉴方面。钟嵘《诗品序》评价鲍照诗歌是“贵尚巧似，不避危仄，颇伤清雅之调。故言险俗者多以附照”[②]。钟嵘评价鲍照诗歌重在批评其“俗”，把“俗”与“清雅之调”相提并论，主要是着眼于

---

① ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，第181页。
② 吕德申著：《钟嵘<诗品>校释》，北京：北京大学出版社，2000年，第100页。

鲍照的诗歌在内容上多是社会现实题材，而在形式上又多采民歌入诗。

从实际创作来看，鲍照诗歌的所谓“俗”，在内容上主要是反映社会下层人物的生活状态；在形式上主要是指其表现在对乐府民歌的学习和创制上：对汉魏乐府的继承与发展、学习和改造七言诗体。而正是这种所谓题材、形式上的诸“俗”，才在一定意义上成就了鲍照乐府诗歌的“俊逸”风格，以《拟行路难》组诗为代表。《拟行路难》组诗就是鲍照利用“俗体”积极进行七言诗创作而取得的优秀实践成果。《行路难》本北方歌谣，为牧人之歌，鲍照的拟作仍保留有北方民歌的意味，但却变句句用韵为隔句用韵，赋予了诗歌摇曳多姿的抒情节奏，奠定了七言体长篇的用韵规则，后来歌行体的传统风格是在鲍诗“俊逸”艺术风格基础上的不断充实和改进。鲍照的这种艺术风格，在唐代得以发扬光大，杜甫以“俊逸鲍参军”来形容李白的诗歌风格，并在《苏端薛复筵简薛华醉歌》诗中一再推崇这种“俊逸”风格：“近来海内为长句，汝与山东李白好。何刘沈谢力未工，才兼鲍照愁绝倒”。

刘熙载在《艺概·诗概》中说：“五言尚安恬，七言尚挥霍”，“挥霍者，前莫如鲍明远，后莫如李太白”[①]，方东树在《昭昧詹言》也评价说：“明远虽以俊逸有气为独妙，而字字炼，步步留，以涩为厚，无一步滑。凡太炼涩则伤气，明远独俊逸，又时出奇警，所以独步千秋。”[②]由此可见，鲍照的七言诗创制之纵横奔放、驰骋豪迈的“俊逸”风格于后世诗歌影响之大。

五言古诗和七言歌行是鲍照边塞乐府诗的主要体裁，钟嵘《诗品》称“鲍照戍边”为“五言之警策者”，而于鲍照边塞乐府在诗体形式方面的最大革新是以歌行体为边塞乐府诗，以《拟行路难》组诗为代表。鲍照边塞乐府诗一改历代五言乐府的传统，开始大量运用七言体和五、七言为主的杂言体，这在乐府边塞诗歌发展史上是前无古人的。钟惺在《古诗归》中言：“鲍照能以古诗声格作乐府，以五言性情入七言，别有奇想异趣”。他大胆地采用了为一般文人所鄙视的北方牧竖的歌曲形式《行路难》来进行边塞诗歌的创作，以七言和杂言乐府边塞诗来表现激状豪迈的情感，抒发壮志难酬的愤懑，使诗歌内容和表现形式相得益彰。鲍照以歌行体为边塞乐府的创作方法对唐代边塞乐府影响尤为大。

唐代边塞大家除绝句外，也多以这种七言歌行的体裁进行边塞诗的创作。如

---

① ［清］刘熙载著：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第70页。
② ［清］方东树著：《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年，第165页。

高适、岑参的边塞诗多为七言歌行和五言古诗。他们对鲍照边塞乐府的借鉴不仅局限于诗体形式，在诗歌词句上，也对鲍诗多有借鉴。岑参《走马川行奉送出师西征》中的“马毛带雪汗气蒸”和《白雪歌送武判官归京》中的“将军角弓不得控，都护铁衣冷难著”，直是从鲍照的《代陈思王白马篇》“马毛缩如蝟，角弓不可张”两句中来。岑参描写狂风、热海等边塞风物的诗歌，如《热海行送崔侍御还京》中“海上众鸟不敢飞”、“蒸砂烁石燃虏云”和《火山云歌送别》中“飞鸟千里不敢来”的诗句，在鲍照的《代苦热行》“鸟坠魂来归”、“汤泉发云潭，焦烟起石圻”中早有描述。

唐代边塞乐府在扬弃的基础上实现了青出于蓝的螺旋式发展，但我们不能因此而忽视否定鲍照边塞乐府筚路蓝缕的开拓之功。以王维的《老将行》与鲍照的《代东武吟》为例，两者都描写了叙写身世坎坷的老将有功不得赏、壮志难酬的悲怨之气。但由于两人所处的时代背景和个人经历有关，两诗表现出了很大的不同：鲍照侧重表达老兵“将军既下世，部曲亦罕存”的不满哀怨，王维则表现了老兵“督令疏勒出飞泉，不似颍川空使酒”的奋发有为，由此也导致了老兵在不同境遇中对待悲剧命运的不同态度：鲍照的老兵是“弃席思君握，疲马恋君轩。愿垂晋主惠，不愧田子魂”，表现出怅怨无奈的消极心理。王维的老将是“试拂铁衣如雪色，聊持宝剑动星文。愿得燕弓射大将，耻令越甲鸣吾君。莫嫌旧日云中守，犹堪一战立功勋”，尽管命运一波三折，却依然企盼良机以图再立功名，表现了盛唐之音的乐观自信。这种诗歌情调上的本质不同，除创作主体的个性差别外，最主要的是社会环境的不同，所以对鲍照边塞乐府中所表现出的一定消极诗歌情调，不能求全责备而应本着客观历史的态度加以评价。鲍照的乐府边塞诗无论是在题材内容还是表现形式方面，都为边塞诗的进一步发展提供了宝贵的艺术借鉴，为盛唐边塞诗高潮的到来创设了积极的艺术范型。

第四节 晋宋其他诗人的边塞乐府诗

晋宋边塞乐府诗继承了汉魏乐府中的传统诗歌题材，如从军边塞之艰辛、边地风景之苦寒、征夫思妇之相思等，但在题材方面表现出一定的保守性。从边塞诗史的发展进程看，这是一个承前启后的时代，尤其是就乐府的古诗化倾向而言。

傅玄是由魏而晋的乐府大家，他精通音乐，擅长乐府，《文心雕龙·乐府篇》曰："逮于晋世，则傅玄晓音，创定雅乐，以咏祖宗"。他的乐府诗创作体现出了由曹魏向西晋过渡的诗歌特点。陈祚明《采菽堂古诗选》曰："休奕乐府力摹汉魏，神到之语，往往情长，时代使然，每沦质涩，然矫健之气，亦几几优孟之似叔敖矣。"[①]作为个性刚直峻急的儒者，傅玄乐府诗以反映社会性现象为主，如有关女性社会地位的问题，边塞乐府非其所长；在创作方法上是极力模拟古篇古意，在维系汉乐府的创作传统方面有一定意义，但其乐府诗歌于创新处不多。《长歌行》言：

利害同根源，赏下有甘钩。义门近横塘，兽口出通侯。抚剑安所趋，蛮方未顺流。蜀贼阻石城，吴寇冯龙舟。二军多壮士，闻贼如见雠。投身效知己，徒生心所羞。鹰隼厉爪翼，耻与燕雀游。成败在纵者，无令鹫鸟忧。

《长歌行》著录于《乐府诗集·相和歌辞》，乐府古辞是写服药游仙、追求长寿等内容，傅玄此诗却是借古题写时事，诗歌继承了汉乐府的叙事传统，音节激扬，有风骨气象。诗歌言国家用兵之时，壮士当怀杀敌报国之雄心，乘机立功于国。

张华的边塞乐府诗主要是以赞美边塞英雄为主，以游侠、侠客、壮士为主要歌颂对象，这些篇章与其"儿女情长"的诗歌较然两体。《博陵主宫侠曲》之二云：

雄儿任气侠。声盖少年场。借友行报怨。杀人租市旁。吴刀鸣手中。利剑严秋霜。腰间叉素戟。手持白头镶。腾超如激电。回旋如流光。奋击当手决。交尸自纵横。宁为殇鬼雄。义不入圜墙。生从命子游。死闻侠骨香。身没心不惩。勇气加四方。

诗歌盛赞了一位武艺高强的豪侠形象，其中"吴刀鸣手中"十句写的霍霍有生气，而"生从命子游，死闻侠骨香"，在"采缛于正始，力柔于建安"的时代不啻是平地响雷，王维《侠客行》"孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香"即由此而来。诗歌借鉴和化用了曹植《结客少年场行》"结客少年场，报怨洛阳北。利剑鸣手中，一击而尸僵"和屈原《国殇》"身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄"的诗句，这也是边塞乐府进一步古诗化的一大表现。其《壮士篇》曰：

天地相震荡。回薄不知穷。人物禀常格。有始必有终。年时俯仰过。功

---

① ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗评选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第275页。

名宜速崇。壮士怀愤激。安能守虚冲。乘我大宛马。抚我繁弱弓。长剑横九野。高冠拂玄穹。慷慨成素霓。啸吒起清风。震响骇八荒。奋威蚋四戎。濯鳞沧海畔。驰骋大漠中。独步圣明世。四海称英雄。

此乐府诗主旨大概由阮籍《咏怀》之三十九而来，阮诗云“壮士何慷慨，志欲威八荒。驱车远行役，受命念自忘。良弓挟乌号，明甲有精光。临难不顾生，身死魂飞扬”。阮籍古诗简约朴素，主要着眼于“效命”、“气节”等功业之心；张华乐府重彩铺张，重视生命意识、个人价值的抒发。此诗可谓是张华的“风云”之作，主体意识较强，一改乐府代言体的传统与叙述模式，侧重了对壮士高超武功与功业情怀的描摹叙述，诗人在此以壮士自比，表达了对建功立业理想的自我期许。“乘我大宛马，抚我繁弱弓长。长剑横九野，高冠拂苍穹。慷慨成素霓，啸叱起清风。震响骇八荒，奋威耀四戎。濯鳞沧海畔，驰骋大漠中。独步圣明世，四海称英雄”，此十句全为对偶，充分显示出了晋辞“缛旨星稠，繁文绮合”、“采缛于正始，力柔于建安”的诗歌特点。何焯《义门读书记》曰：“《轻薄篇》、《壮士篇》，鲍明远所祖，微过多耳。”[①]结合张华边塞乐府诗作来看，钟嵘谓张华诗“儿女情多，风云气少”的说法是有待商榷的，元好问早言：“邺下风流在晋多，壮怀犹见缺壶歌。风云若恨张华少，温李新声奈尔何。”张华“风云气少”的作品是相对而言的，我们的评价不能因此以偏概全。

张协《杂诗》也涉及了边塞题材中的闺阁情思，诗人将审美情感投射到征人思妇身上，把创作视野从客观的外在环境转移到更为深邃的内在心理，赋予了诗歌以更为广阔的表现空间。其《杂诗》其一曰：

秋夜凉风起，清气荡暄浊。蜻蛚吟阶下，飞蛾拂明烛。君子从远役，佳人守茕独。离居几何时？钻燧忽改木。房栊无行迹，庭草萋以绿。青苔依空墙，蜘蛛网四屋。感物多所怀，沉忧结心曲。

此诗是继曹丕《燕歌行》之后，再次思妇怀远与边塞题材相结合，并将闺思对象由游子羁客扩展到戍边战士。“离居几何时？钻燧忽改木”句暗示了节侯变换，时光易逝的慨叹。古人钻木取火是因时而变采取不同材质的木料，即《论语·阳货》所云“钻燧改火”之事，《文选》李善注引《邹子》曰：“春取榆柳之火，夏取枣杏之火，季夏取桑柘之火，秋取柞楢之火，冬取槐檀之火。”[②]诗人于无声息

---

① ［清］何焯著：《义门读书记》，北京：中华书局，1987年，第888页。
② ［南朝梁］萧统编，［唐］李善注：《文选》，北京：中华书局，1977年，第420页。

之间表达了夫婿离家已久，透出女子闺房孤寂的无奈。诗人对思妇的心理变化做了艺术化的处理，“蜻蜓吟阶下，飞蛾拂明烛。房拢无行迹，庭草葵以绿。青苔依空墙，蜘蛛网四屋”等数句，通过对秋季典物候的描写，曲折委婉地刻画了思妇复杂细腻的心理活动。其中“借问此何时，蝴蝶飞南园”，是情景猝然融合的写作手法，对后世颇有影响。古来写思妇怀远之作多，如《诗经·伯兮》、《古诗十九首》“庭中有奇树”、“明月何皎皎”等，但张协同类题材更多“巧构形似之言”，写景达情更为细腻，情景结合趋向水乳交融，充分体现了西晋文人诗的艺术特质，“缘情绮靡”的西晋诗风从中可见一斑。

此外，王瓒的《杂诗》在晋宋边塞题材中也颇具特色，其诗曰：

朔风动秋草，边马有归心。胡宁久分析，靡靡忽至今。王事离我志，殊隔过商参。昔往鸲鹆鸣，今来蟋蟀吟。人情怀旧乡，客鸟思故林。师涓久不奏，谁能宣我心。

诗歌借鉴《小雅·采薇》的表现技巧，表达征夫怀土之情的深切。诗歌首二句“朔风动秋草，边马有归心”，深为后人嗟赏。《宋书·谢灵运传论》评此句是“正以音律调韵，取高前式”，沈约从音韵的角度称许其音律和谐。刘勰《文心雕龙·隐秀》言：“‘朔风动秋草，边马有归心。’气寒而事伤，此羁旅之怨曲也”。刘勰许之为秀句，是妙手偶得而非雕琢所致。沈德潜谓之“起得雄杰”[①]，则是从格调言有建安风骨意味。王瓒在西晋末曾投身于抗击胡虏的斗争中，有过边塞的经历，于戍边怀归之情体验深切，所以能写得也真切。

晋末刘琨曾与祖逖闻鸡起舞，击楫中流，积极主张北伐，有恢复中原之志。在永嘉元年（311）刘裕由洛阳出任并州刺史，加振威将军；建兴三年（315）拜大将军，都督并、幽、冀三州军事。时匈奴刘聪、石勒等频繁率众侵边，刘琨率兵积极抵抗。正是这种经历提高了刘琨诗歌的品格，所谓“遇时屯而感激，因世乱以驱驰”。《扶风歌》是刘琨的代表作，何焯言“此诗疑为段氏所幽而作”[②]。其诗曰：

朝发广莫门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。顾瞻望宫阙，俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。系马长松下，废鞍高岳头。烈烈悲风起，泠泠涧水流。挥手长相谢，哽咽不能言。浮云为我结，归鸟为我旋。去

---

① ［清］沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第17页。
② ［清］何焯著：《义门读书记》，北京：中华书局，1987年，第927页。

家日已远，安知存与亡。慷慨穷林中，抱膝独摧藏。麋鹿游我前，猿猴戏我侧。资粮既乏尽，薇蕨安可食。揽辔命徒侣，吟啸绝岩中。君子道微矣，夫子故有穷，惟昔李骞期，寄在匈奴庭。忠信反获罪，汉武不见明。我欲竟此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤。

刘琨善音乐，《晋书》本传载其“在晋阳，常为胡骑所围数重，城中窘迫无计，琨乃乘月登楼清啸，贼闻之，皆悽然长叹。中夜奏胡笳，贼又流涕歔欷，有怀土之切。向晓复吹之，贼并弃围而走”[①]。刘琨对音乐的精通，对其乐府诗创作有一定影响。《文选》注《扶风歌》云：“《集》云‘《扶风歌》九首。’然以两韵为一首，今此合之，盖误。”[②]《乐府诗集》也有收录，题作“《扶风歌》九首”。古乐府分章之体以四句为一解，此诗可看做是合九解为一篇。

诗歌是诗人在晋怀帝永嘉元年（307）受任并州刺史，于九月末自洛阳前往并州治所晋阳途中所作。《晋书》本传记载，当时“并土饥荒，百姓虽滕南下，余户不满二万，寇贼纵横，道路断塞”。全诗九解，一气呵成，逐解换韵，声情激越。诗人以乐府旧题，既刻画了辞家赴难、忠愤填膺的诗人形象，也反映了时乱世危、满目荒凉的现实环境。吴淇《六朝诗选定论》刘琨是“以清刚之气为凄戾之词，述丧乱之事，表忠烈之怀，因宜方弘农之驾、开少陵之先”[③]。《晋书》本传载刘琨上表朝廷陈述沿途所见是“千里无烟火之庐，列城有兵旷之邑”、“道险山峻，胡寇塞路”、“府寺焚毁，僵尸遍地”、“荆棘成林，豺狼满道”。[④]这种惨象在《扶风歌》中也有表现。

诗中“慷慨穷林中，抱膝独摧藏。麋鹿游我前，猿猴戏我侧”，“惟昔李骞期，寄在匈奴庭。忠言反获罪，汉武不见明”，以白描的笔触写出了沿途的荒凉萧条以及自己忠信见疑的愤慨。诗尾四句“我欲竟此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤”是乐府诗歌的常规结尾，不仅为乐曲之单纯套用，更表达了诗人哀怨之深，沈德潜《古诗源》言：“越石英雄失路，万绪悲凉，故其诗随笔倾吐，哀音无次，读者乌得于语句间求之。”[⑤]之后有鲍照的同题拟作。钟嵘《诗品》评价刘琨是“源出于王粲。善为凄戾之词，自有清拔之气。琨既体良才，又罹厄运，

---

① ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1690页。
② ［南朝梁］萧统编，［唐］李善注：《文选》，北京：中华书局，1977年，第408页。
③ ［清］吴淇著，汪俊，黄进德点校：《六朝选诗定论》，扬州：广陵书社，2009年，第279页。
④ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1680页。
⑤ ［清］沈德潜撰：《古诗源》，北京：中华书局，1963年，第114页。

故善叙丧乱，多感慨之词”。刘琨经历战乱，对当时政局认识相对清醒，所以其边塞乐府在两晋时能独步一时。元好问言：“曹刘坐啸虎生风，四海无人角两雄。可惜并州刘越石，不教横架建安中”，陈绎曾《诗谱》言：“六朝文气衰缓，唯刘越石、鲍明远有西汉气骨，李杜筋取此”[①]，即是由此看出了刘琨诗歌与建安风骨一脉相承的关系。刘熙载《艺概》言：“刘公幹、左太冲诗壮而不悲，王仲宣、潘安仁悲而不壮，兼悲壮者，其惟刘越石乎？”[②]刘琨身处乱世而能付诸于诗，又能得诗格之高，是其高明可贵处。

宋文帝《北伐诗》曰：

> 季父鉴祸先，辛生识机始。崇替非无征，兴废要有以。自昔沦中畿，倏焉盈百祀。不睹南云阴，但见胡尘起。乱极治方形，涂泰由积否。方欲滌遗氛，矧乃秽边鄙。眷言悼斯民，纳隍良在己。逝将振宏罗，一麾同文轨。时乎岂再来，河清难久俟。骀骥安局步，骐骥志千里。梁傅畜义心，伊相抱深耻。赏契将谁寄，要之二三子。无令齐晋朝，取愧邹鲁士。

《宋书》本传载：“魏主焘累寇青州、徐，杀掠甚众。文帝思弘经略，诏群臣北伐，复为诗。”宋文帝是北伐的积极倡导者和支持者，虽有失败，落得“佛狸祠下，一片神鸦社鼓”的寂寥结局，但对当时南北政局却产生了深远的影响。陈祚明评此诗曰“恢恢乎有王者之气”[③]。

何承天《鼓吹铙歌》十五首在文人拟乐府过程中具有重要文学意义。其作鼓吹曲辞较魏晋鼓吹曲辞的一个显著特点是“拟题”，曲辞不仅与汉铙歌相对应，而且对曲题题目也作了赋咏，其铙歌曲辞具有明显地文人抒情诗意味。明代于慎行言汉铙歌：

> 魏、晋所制，如以某曲当某曲，皆各叙其开创功德，与汉曲本辞绝不相蒙，体制亦复不类，而谓其当者，想祖其音节，或准其次第然耳。宋何承天私造《铙歌》十五篇，皆即汉曲旧名之义而以己意咏之，与其曲之音节不复相准，谓之拟题。自是以后，江左、隋、唐皆相继模仿，惟取其名义，而《乐府》指法荡然尽矣。[④]

王士祯《带经堂诗话》云：

[①] 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年， 第631页

[②] ［清］刘熙载著：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第54页。

[③] ［清］陈祚明评选：《采菽堂诗话》，上海：上海古籍出版社，2008年，第491页。

[④] ［明］于慎行著：《谷山笔麈》，北京：中华书局，1984年，第88页。

宋何承天私造铙歌十五篇，皆即汉曲旧名之义，而以己意咏之，与其曲之音节不复相准，谓之拟题。自是以后，江左、隋、唐，皆相继模仿，而乐府之法荡然尽矣。[①]

虽然何承天所作仅限于鼓吹铙歌诸曲，取材不广，乐府诗创作的自觉性不强，但他依据题面意思进行乐府诗创作的拟题方法，对齐、梁以降的“赋曲名”乐府诗创作具有先导作用，直接启发了沈约、谢朓等人的汉铙歌“赋曲名”的乐府诗创作。

袁淑有《效曹子建白马篇》，其诗言：

剑骑何翩翩，长安五陵间。秦地天下枢，八方凑才贤。荆魏多壮士，宛洛富少年。意气深自负，肯事郡邑权。籍籍关外来，车徒倾国鄜。五侯竞书幣，群公亟为言，义分明于霜，信行直如弦。交欢池阳下，留宴汾阳西。一朝许人诺，何能坐相捐？彯节去函谷，投佩出甘泉。嗟此务还国，心为四海悬。但营身意遂，岂校耳目前？侠烈良有闻，古来共知然。

此篇为拟曹植同题之作。曹诗主要是对一个少年游侠的描写，而袁诗则是以众少年为主人公。胡应麟《诗薮》曰：“宋、齐之末，靡极矣。而袁阳源《白马》，虞子阳《北伐》，大有建安风骨，何从得之？”[②]王夫之《古诗评选》曰：“《诗薮》称此诗大有建安风骨，但以其单行直致耳。不知此诗定高于曹植数倍，往往长行处俱有不尽之意。”[③]胡元瑞评此诗“大有建安风骨”，其原因并非仅如王船山所言“往往长行处俱有不尽之意”，更重要的是在南朝骈体文风的大环境中，诗人能以散体之言，叙述之制来表达立功边塞之志，正如吴淇在《六朝选诗定论》中所评：“太尉诗仿子建，一种豪侠之气，顾盼生姿。其风骨不减建安，在宋、齐之交，尤为难得。”[④]此诗措辞风韵有建安风骨之风味，其所以“高于”曹植者，主要是在于对“壮士”、“少年”的铺排较曹植更为繁复，同时也扩大了他们在边塞中的活动范围：“交欢池阳下，留宴汾阴西”、“飘节去函谷，投佩出甘泉”，但在诗歌气质格调上仍是逊于曹植之作的。元嘉二十七年（450），北伐失败，北魏军队至瓜步，宋文帝召集百官商讨防御对策，袁淑上奏《防御索虏议》力陈，认为朝廷“宜悬金铸印，要壮果之士，重币甘辞，招摧决之将，举荐板筑之下，抽

---

① ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第26页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第149页。
③ ［清］王夫之评选，张国星点校：《古诗评选》，保定：河北大学出版社，2008年，第46页。
④ ［清］吴淇著，汪俊，黄进德点校：《六朝选诗定论》，扬州：广陵书社，2009年，第333页。

登台皂之间，赏之以焚书，报之以相爵，俄而昭才贺阙，异能间至。”袁淑对北伐持积极支持态度，故为诗有风骨气。在晋宋边塞乐府诗中，除鲍照诗篇外，袁淑此篇尤为特出，进一步充实丰富了曹植《白马篇》的诗歌内容，并提升了边塞游侠保家卫国的精神价值，唐代边塞乐府中的游侠气质于此有借鉴。

第四章 齐梁陈“赋题法”的边塞乐府诗

南朝边塞乐府是中国古代边塞诗发展的重要阶段。在南朝文人拟乐府盛行和诗坛重情尚变的时代背景下，“赋题法”的创作模式和横吹曲的音乐特质，促进了南朝边塞乐府创作的繁荣。南朝边塞乐府诗虽非南朝文坛的创作主流，但却为当时绮丽柔靡的文风注入了一丝刚健清拔之气，开唐代边塞乐府诗之先河。南朝乐府边塞诗可谓是六朝由“绮靡”进入初唐“雄伟”的关键性过渡。尽管南朝诗人多无亲往边塞的生活经历，但南北民族矛盾冲突的加剧，朝野内部战争的频繁，再加上诗人丰富的艺术想象力及高超的咏物技巧和独特的宫体情调，都使他们在赋咏横吹曲及其他乐府诗题的全新诗歌形式时，写出了我国文学史上独具南朝风味的边塞题材诗歌。南朝诗人赋咏乐府诗题的边塞诗，无论在南朝的诗坛，还是在整个边塞文学史，都为诗歌创作题材范围的开拓和创作技巧的革新，做出了创新性的贡献。正如朱光潜所说：“如果我们把六朝诗和唐诗摆在一个平面上去横看，六朝自较唐稍逊。六朝诗人才打新方向走，还在努力于新风格的尝试，自然不免有许多缺点。但是如果把六朝诗和唐诗摆在一条历史线上去纵看，唐人却是六朝人的承继者，六朝人创业，唐人只是守成。说者常谓诗的格调自唐而备，其实唐诗的格调都是从六朝诗的格调中演化出来的。”[①]

第一节 乐府“赋题法”与边塞乐府诗

南朝诗歌从玄言诗风的樊笼里挣脱出来，诗人开始探寻新的诗歌创作传统，重新回归经典，文人拟乐府之风更为盛行，“建安以还，人好拟古。自三百篇，十九、乐府、铙歌，靡不嗣述，几于充栋汗牛”[②]。文人拟乐府诗风行，尤其齐、梁后，拟乐府直接赋咏题面意思，抛开乐府古辞内容，只把乐府题目作为一个创作对象来加以赋咏雕琢。唐吴兢《乐府古题要解》对这种直接赋咏古题的文学现象有所概括：“乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹于本章，

---

① 朱光潜著：《诗论》，北京：三联书店，1984年，第199页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1958年，第131页。

便断题取义。赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣颈锦臆；歌天马者，唯叙娇驰乱踏。类皆若兹，不可胜载。递相祖习，积用为常，欲令后生，何以取正？”[①]吴兢虽然是从乐府创作的角度批评了文人拟作与乐府传统相背离的现象，但也在一定意义上指出了自南朝至唐初乐府创作的赋题化特点。

一、“赋题法”的创作环境

南朝是中国古代诗歌发展的关键性时期，曹丕所提出的“盖文章经国之大业，不朽之盛事”，在南朝成为了具有社会性的普识，并付诸实践。裴子野描述当时的社会状况是：“每有祯祥，辄陈诗展义，且以命朝臣。其武夫戎士，则托请不暇，困于课限，或买以应诏焉。于是天下向风，人自藻饰，雕虫之艺，盛于时矣。”[②]钟嵘亦言：“故词人作者，罔不爱好。今之士俗，斯风炽矣。才能胜衣，甫就小学，必甘心而驰骛焉。于是庸音杂体，各各为容。至使膏腴子弟，耻文不逮，终朝点缀，分夜呻吟。”[③]这个时期，诗歌从玄言诗风的樊笼里挣脱出来，诗人开始探寻新的诗歌创作传统。

拟乐府是南朝文人诗为重新回归经典而进行的积极的文学实践。《先秦汉魏晋南北朝诗》所收南朝诗歌中，同题拟作赋咏的诗篇不胜枚举，《文选》亦有“杂拟”一类。这种以“拟”、“学”、“效”和“古意”等为标识的诗作，是当时诗人学习赋诗属文“转益多师”的重要方法，钱志熙指出：“对于古典主义来讲，认可、继承、研究文学遗产是一个重要的课题，前人的作品成为他们创作的出发点”，“以前人的作品为出发点，某种意义上也可以说是建立在文学整理、文学批评的基础上的创作。”[④]

在南朝文人拟乐府的文学环境中，“赋题法”应时而生。齐梁以前的拟乐府诗中，也有切题之作，如《行路难》抒写世路艰辛，《从军行》多谢从军战斗的情景，《游侠篇》则专写游侠等，但这些乐府诗题多是诗歌产生之后所加，最初只取诗歌前两字为题。事实上，不仅南朝人拟作铙歌曲用此法，拟作横吹曲亦用此法，这也是南朝人对乐府诗创作方法的一大革新。“赋题法”使乐府拟作从拟篇法走向了赋题法，在创作上获得了更大的自由发展空间。正如钱志熙所言：

---

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年第24页。
② ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局，1958年，第3262页。
③ 吕德申著：《钟嵘＜诗品＞校释》，北京：北京大学出版社，2000年，第105页。
④ 钱志熙：《论＜文赋＞体制方法之创新及其历史成因》，《求索》第1期，1996年。

“始于沈约、谢朓等人赋《铙歌》曲名的一批乐府诗，开出了文人乐府诗赋咏题义的一派，使乐府诗创作从拟篇走向赋题，创作上获得了更大的自由。”[①]

拟题乐府的创作方法可追溯到刘宋何承天私造的《铙歌》十五曲。何承天所作可能对永明年间沈约等人赋汉铙歌曲名的拟作有先导作用。明于慎行认为:“宋何承天私造《铙歌》十五篇，皆即汉曲旧名之义而以己意咏之，与其曲之音节不复相准，谓之拟题。自是以后，江左、隋、唐皆相继模仿，惟取其名义，而《乐府》指法荡然尽矣。”[②]何承天有《鼓吹铙歌》十五篇，郭茂倩题解曰:“按此诸曲皆承天私作，疑未尝被于歌也。虽有汉曲名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合。”[③]铙歌鼓吹曲辞的“断章取义”比较典型。

后人创作沿用古诗题材，并非沈约所谓“赋曲名”式的“赋题法”。“赋题法”是由沈约等人集中地运用于拟赋汉铙歌曲辞，然后得以广泛应用并被确立为后来文人拟乐府的主要创作范式。所谓“赋曲名”，是指专由乐府曲名的题面之意生发联想而推衍为诗的一种诗歌创作方法，即如冯班在《钝吟杂录》中所云“乐府题目，有可以赋咏者，文士为之词，如《铙歌》诸篇是矣”[④]。但作为一个明确的创作方法的提出和应用，始于沈约等人在永明年间发起的关于鼓吹铙歌的同题赋咏。南朝拟乐府中出现频率较多的曲名，如《芳树》、《有所思》、《临高台》、《巫山高》、《关山月》、《折杨柳》等，题面本身便清词丽语、意蕴丰富，在内容上具有较强的提示性，暗合了南朝诗人状物摹形和吟咏情性的文学审美趣味。除横吹曲辞外，即使如《长安有狭斜行》、《鸡鸣》、《陌上桑》等具有艳体性质、题面又富有提示性的乐府题目也常为南朝诗人所拟写。

“赋曲名”是以沈约为代表的齐梁诗人对拟乐府创作的一大革新，诗人完全抛却古题意味，仅以曲名字面意思来咏物敷事。“赋题法”的创作方法较为成功地摆脱了乐府旧题拟篇因袭的模拟套路，体现了齐梁诗人创新求变的文学创作观念，符合了南朝诗坛尚形似、重刻画的咏物风气，引起了诗坛的广泛响应，拟铙歌曲“赋题法”的创作模式因此得以运用于更多的乐府曲题。“赋题法”在南朝边塞乐府中以拟汉横吹曲题最为代表。

二、“赋题法”边塞乐府诗

---

① 钱志熙:《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》,《文学评论》第2期，1998年。
② ［明］于慎行著:《穀山笔麈》，北京：中华书局，1984年，第88页。
③ ［宋］郭茂倩编:《乐府诗集》，北京：中华书局1979年，第287页。
④ ［清］王夫之等撰:《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1963年，第37页。

萧齐文人以“赋题法”创作乐府诗，多限于鼓吹曲及杂曲。萧梁时，“赋题法”的应用范围扩大，举凡横吹曲、相和调、清商曲、舞曲和琴曲中的曲调名，只要诗人对题面意思感兴趣，便可就题赋咏摹写。其中，横吹曲虽无古辞流传，但诸如《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《关山月》、《紫骝马》和《骢马》等曲名，极易引发诗人的边塞征战之联想，梁陈文人便以此为题来赋写边塞征行之事，使这一时期的文人边塞乐府诗拟作一时蔚为大观。鼓吹曲中的《战城南》和《君马黄》，相和调中的《度关山》、《雁门太守行》、《陇西行》和《燕歌行》等曲名，古辞内容虽与边塞征伐无关，却因题面或含有边塞地名，或具征战意义而被梁陈文人用“赋题法”来赋写边塞乐府诗。

汉横吹曲，古辞今不存，但在南北朝时代，文人拟作汉横吹曲的歌辞不少。这类汉横吹曲作品，南朝时恐已不再是配合音乐演唱，只是文人案头之作[①]。至南朝梁陈时代，文人拟作汉横吹曲的歌辞却逐渐增多，如《折杨柳》有梁元帝、简文帝、陈后主、徐陵和江总等人的拟作，《陇头水》有梁元帝、陈后主、刘孝威、张正见和江总等人的篇什。这些横吹曲题拟作的增多，与梁陈时期拟乐府诗“赋题法”的广泛应用有关。

“赋曲名”本是沈约等人赋咏汉铙歌的创作方法，却为当时文人赋咏横吹曲辞提供了创作范式的借鉴。钱志熙把齐梁拟乐府诗“赋曲名”的创作方法概括为“拟赋古题法”，即“采用专就古题曲名的题面之意来赋写的作法，抛弃了旧篇章及旧的题材和主题”。作者还指出：

> 对齐梁人来讲，他们的拟乐府本来就是按题取义，无关于旧辞原作，而且无古辞更有利于他们摆脱限制，自由发挥，所以赋汉横吹曲在齐梁陈时代特别盛行，成为当时拟乐府诗中的一个重要品类。按照齐梁人的趣味来看，横吹诸曲的曲名是一些很美丽的文字，并且内容上提示性强。如《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《关山月》等曲，一望便知是有关边塞征行、关山赠别等主题的乐曲，按照拟赋古题的作法，这批作品自然就成了描述征夫思妇之事的边塞诗。[②]

以“赋题法”拟作边塞乐府诗，诗歌情调有趋同化的倾向，但由于诗人在拟乐

---

① 王运熙：《梁鼓角横吹曲杂谈》，《楚雄师专学报》第4期，1995年。
② 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。

府创作中，能比较熟练地驾驭诗歌语言，注重选词炼句，以永明体制为诗而极大地提高了诗歌的艺术美感。如果说横吹曲调为南朝边塞乐府的兴盛提供了具有异域风情意味的情感基调，那么“赋题法”的创作方法，则为其提供了创作范式上的借鉴。

南朝诗人用“赋题法”拟横吹曲题为边塞乐府诗较为典型，但又不仅仅局限于拟作横吹曲题，如相和歌辞中的《陇西行》、《雁门太守行》、《苦寒行》和《度关山》等，杂曲歌辞中的《行路难》、《出自蓟北门行》、《白马篇》等。

相和曲辞中的《度关山》自梁戴嵩始创为边塞乐府，《乐府诗集》引《乐府解题》曰：

> 魏乐奏武帝辞，言人君当自勤苦，省方黜陟，省刑薄赋也。若梁戴嵩云“昔听陇头吟，平居已流涕”，但叙征人行役之思焉。[①]

《陇西行》古辞是写健妇能持门户事，自梁代始表现边塞战争，《乐府诗集》解题曰：

> 一曰《步出夏门行》。《乐府解题》曰“古辞云‘天上何所有，历历种白榆’。始言妇有容色，能应门承宾。次言善于主馈，终言送迎有礼。此篇出诸集，不入《乐志》。若梁简文‘陇西站地’，但言辛苦征战，佳人怨思而已”[②]。

《雁门太守行》本歌颂古洛阳令王奂的政绩，“《雁门太守行》通篇皆赞词”[③]，至梁简文帝始咏边塞征戍之事，《乐府诗集》解题曰：

> 《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《雁门太守行》歌古洛阳令一篇’，《乐府解题》曰：‘按古歌辞，历述涣本末，与传合。而曰《雁门太守行》，所未详。若梁简文帝‘轻霜中夜下’，备言边城征战之思，皇甫规雁门之问，盖据 题为之也”。[④]

《出自蓟北门行》本是杂曲歌辞，《乐府诗集》曰：“魏曹植《艳歌行》曰：‘出自蓟北门，遥望胡地桑。枝枝自相值，叶叶自相当。’”又引《乐府解题》曰：

> 《出自蓟北门行》，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第391页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第542页。
③ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第15页。
④ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第573—574页。

悍之状，若鲍照云“羽檄起边亭”，备叙征战苦辛之意。[1]

《度关山》、《陇西行》、《雁门太守行》和《折杨柳行》等题的古辞本与边塞无关，但戴嵩和梁简文帝却用此题目来创作边塞乐府诗。《雁门太守行》属于乐府《相和歌·涩调曲》，是咏东汉洛阳令王奂的事迹；《陇西行》亦属《相和歌·涩调曲》，但萧纲却用此两题来言征战边塞之事，“气格流宕雄浑，和他的宫体诗如出二人之手。”[2]《出自蓟北门行》本与边塞从军无关，自鲍照起借言边塞征战之事，朱乾言“《出自蓟北门》本曹植《艳歌》，与从军无涉。自鲍照借言燕蓟风物及征战辛苦，竟不知此题为《艳歌》矣。”[3]朱乾还指出：“按古辞咏雁门太守者不传，此以乐府旧题《雁门太守行》咏洛阳令也，与用《秦女休行》咏庞烈妇者同；若改用《庞烈妇行》，则是自为乐府新题，非复旧制亦。凡拟乐府有与古题全不对者，类用此例，但当以类相从，不须切泥其事。”[4]这种文人拟乐府与原曲题的关系亦可作如是观。赋题作诗虽受题面限制，但同时也存在着对题面理解的相对自由，这就为诗人的创作留下了一定的主观发挥的空间。这种文学创作上的个体发挥，在一定意义上，表现出南朝诗人在拟作边塞乐府诗时较强的主观创作能动性。

拟乐府“赋题法”的广泛运用，虽有悖于汉乐府“观风俗、知厚薄”的现实主义的创作传统，缺失汉魏风骨慷慨任情的风神，但“赋题法”拟乐府多采用“以对偶行之，又限以八句”[5]的永明新体，更注重诗歌的韵律和谐，隶事用典委婉，语言明丽流畅，这是南朝“赋题法”拟乐府在创作形式和技巧方面所作出的重大革新。由永明体诗人所开创的拟乐府诗“赋题法”创作模式，引起了文人乐府诗在题材、主题及艺术风格方面的重大革新，这为诸体完备的唐诗在技巧方面提供了积极的艺术借鉴。可以说，如果没有汉铙歌“赋曲名”法的确立，南朝边塞乐府诗的数量便会锐减，南朝诗坛的审美趣味也会更显单一化。

梁陈诗人的拟作横吹曲，已透出诗坛由婉媚绮丽向清刚雄浑的艺术风格渐变的诗歌美学倾向。许学夷《诗源辨体》言：“张正见五言，声尽人律，而绮靡者少。《雨雪曲》、《从军行》，亦近初唐。”[6]严羽评张正见诗言：“南北朝人唯张

---

[1] ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第891页。
[2] 曹道衡、沈玉成著：《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1991年，第253页。
[3] 钱仲联补校：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第166页。
[4] 黄节著：《汉魏乐府风笺》，北京：中华书局，2008年，第61页。
[5] ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第529页。
[6] ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第140页。

正见诗最多，而最无足省发，所谓虽多亦奚以为。”[①]实际上，即使把张正见的部分边塞乐府，如《陇头水》、《从军行》等边塞乐府诗杂于唐人作品中亦有不逊色处。这种诗歌趣味的悄然渐变是诗坛审美风格转变的重要风向标，对隋唐间的诗歌产生了重要的影响，沈德潜在《说诗晬语》卷上云：“隋炀帝艳情篇什，同符后主，而边塞诸作，铿然独异，剥极将复之候也。”[②]沈氏虽在此强调了隋炀帝诗风的嬗变的作用，但同时也可看出南朝边塞乐府的的过渡作用。

第二节 隶事用典与边塞乐府

古代文人尊圣崇古的心态，在诗歌领域的一个重要表现便是隶事用典的使用。浩如烟海的典籍文翰，是文人墨客习文作诗的取材渊薮，为中国古典诗歌创作提供了典故资源。葛洪《抱朴子·钧世篇》云：“古书虽多，未必尽美，要当以为学者之山渊，使属笔者得渔猎其中。”[③]儒家经典向来被视为“恒久之至道，不刊之鸿教”，是以“子政论文，必征于圣”。刘勰《文心雕龙·事类》言：“夫经典沈深，载籍浩瀚，实群言之奥区，而才思之神皋也。”[④]古书是“学者之山渊”、“群言之奥区”、“才思之神皋”，所以文人学者才“伫中区以玄览，颐情志于典坟”。南朝诗人隶事用典不仅是一种尊圣崇古的社会心理表现，更是出于一种文化上的自我保护与使才炫博，出于一种对自我经验的变相弥补。就边塞乐府而言，虽然当时的社会政治状况局限了南朝文人的现实地理视野，但作为博览群书的学者式的南朝诗人却凭借史书用典写出了极具边塞意味的乐府诗歌。

一、南朝文坛用典风行的社会原因

南朝社会“士庶天隔”阶级状况虽为主流，但门阀统治相对于东晋而言是松弛了。南朝寒庶阶层逐渐染指中央政权，世族对此是高度警惕的。赵翼《廿二史札记》卷八“南人多以寒人掌机要”[⑤]条列举了寒人掌机要的众多事例，唐长孺《南朝寒人的兴起》对此问题进行了详细的论述[⑥]。赵翼在同书卷十二的“江左世族无功臣”条之中指出“所谓高门大族者，不过雍容令仆，裙屐相高，求如王

---

① ［清］何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第702页。
② ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第534页。
③ ［晋］葛洪著，杨明照撰：《抱朴子外编校笺》（下），北京：中华书局，1997年，第73页。
④ ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京，人民文学出版社，1981年，第412页。
⑤ ［清］赵翼著：《廿二史札记校证》，北京：中华书局，1984年，第172—174页。
⑥ 唐长孺著：《唐长孺文存》，上海：上海古籍出版社，2006年。

导、谢安，柱石国家者，不一二数也”[①]，也就是说南朝朝廷所依赖的治国之能臣多是布衣素族，当时的高门甲族已被朝廷政治边缘化。

颜之推《颜氏家训·涉务》言：

> 晋朝南渡，优借士族；故江南冠带，有才干者，擢为令仆已下尚书郎中书舍人已上，典掌机要。其余文义之士，多迂诞浮华，不涉世务；纤微过失，又惜行捶楚，处于清名，盖护其短也。至于台阁令史，主书监帅，诸王笺省，并晓习吏用，济办时须，纵有小人之态，皆可鞭杖肃督，故多见委使，盖用其长也。人每不自量，举世怨梁武帝父子爱小人而疏士大夫，此亦眼不能见其睫耳。[②]

梁武帝用人不单凭门阀，兼重隶治。《隋书·百官志》也载“梁用人殊重，简以才能，不限资地，多以他官兼领”[③]。这种政治边缘化的倾向对当时的世家大族的社会地位是一个极大的挑战，此时“保家之念”切于“殉国之感”。《南史》载宋文帝有宠于徐爰，命王球、殷景仁与之相知，王球竟然辞曰“士庶区别，国之章也。臣不敢奉诏”，宋文帝竟然“改容谢焉”[④]。一国之君竟然也对“士庶之别”无奈。同书又载纪僧真见赏于孝武帝，求作士大夫，孝武帝竟然说“士大夫故非天子所命”、“由江斅，谢瀹，我不得措此意”[⑤]。帝王尚且如此，遑论是一般臣子。

沈约《奏弹王源》的原因竟然是王源与富阳满氏“托姻结好，唯利是求，玷辱流辈”，“王满联姻，寔骇物听”。当时的“士庶不婚”亦是士庶天隔的一个具体化表现。由此可见，江奥所言的“士庶之际，实自天隔”[⑥]是南朝社会的一种常态，即使是帝王也不能置之一喙。世族之所以对士庶之别如此介怀，也从侧面表明了寒庶势力对他们政治地位的潜在威胁。史载朱异轻鄙朝贤而不避贵戚，竟自称“我寒士也，遭逢以至今日。诸贵皆恃枯骨见轻，我下之，则为蔑尤甚。我是以先之”[⑦]。寒士“当谓门寒素，无世祚之资”[⑧]，主要是指其先辈，尤其是其父、祖辈无显赫地位而致子孙无晋身之资者。朱异以寒人自称，可见其是无所

---

① ［清］赵翼著，王树民校证：《廿二史札记校证》，北京：中华书局，1984年，第254页。
② ［北齐］颜之推著，王利器集解：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第317-318页。
③ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第723页。
④ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第630页。
⑤ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第943页。
⑥ ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1318页。
⑦ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1516页。
⑧ ［唐］房玄龄撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1311页。

祖荫的，但在当时却能以此身份道破门阀所恃之根本。无疑是大胆而有见地之高论。朱异“冒天下之大不韪”之论虽然说明了他位高权重的社会地位，同时也表明了门阀世族身份和社会地位的被质疑。

面对政治的被边缘化与身份的被质疑的社会现状，门阀世族相对于寒人庶族的最大优势便是文化上的垄断。王僧虔《诫子书》云：“舍中亦有少负令誉，弱冠越超清级者，于时王家门中，优者则为龙凤，劣者犹虎豹。失荫之后，岂龙虎之议？况吾不能为汝荫，政应各自努力耳。”[①]而“各自努力”的一个要务便是以文相尚，尽量保持自己的文化传统优势。南朝是一个贵族垄断文化的时代，文化不仅是一种身份的象征，更是对这种身份的捍卫与坚守的一种有效手段，而文人隶事用典便是此手段的一个重要表现，这也是南朝文坛用典风行的一个深层次的社会性原因。

陈吏部尚书姚察所言的“两汉求士，率先经术，近代取人，多由文史”[②]，在一定意义上道出了南朝时风尚文的一个重要原因，所以当时是“膏腴贵游，咸以文学相尚，罕以经术为业”[③]，这种以“文学相尚”的范围，相对于两汉经学而言更为广泛，但与晋宋前期“为学穷于柱下，博物止乎七篇”的社会风尚又有不同。颜之推所谓的“士大夫子弟，皆以博涉为贵”、“以才博擅名”即是对当时好尚博学之风的概括。在这种尚博涉的社会学潮中，士人于隶事用典更是趋之若鹜，他们以“雕缋满眼”为高、“委巷歌谣”为劣。《南史》本传载颜延之每薄汤惠休诗曰：“惠休制作，委巷中歌谣耳，方当误后生”[④]，由此知，以颜延之为代表的主流文坛倾向对平民化的创作倾向是深为不满的。

如果说颜延之的休、鲍之论更多的是出于对文化上优势上的自傲与保护，那么，南朝寒庶文人的恃才傲物则更多是出于对自身社会低微地位的不满与反抗。南朝寒人庶族多好好臧否人物而又多以文章自负，他们不仅评论今人亦臧否古人，这也是他们为取得进身之阶的一个重要途径。寒庶文人以诗文相尚，也在一定意义上表明了他们对世家大族垄断文化的一种挑战。吴迈远自谓诗材过于曹植是其高自标置的一种表现。史载吴迈远作诗得称意语，辄曰“曹子建何足数哉”

---

① ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第599页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1974年，第258页
③ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第585页。
④ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第881页。

[1]，曹植可谓是当时文坛之文学泰斗，谢灵运以“八斗才”相称，吴迈远言论所引起的社会效果可以想见。至于汤惠休对吴迈远言“吾诗可为汝诗父”，可谓是过犹不及，所以谢庄评曰“不然尔，汤可为庶兄”。丘灵鞠的好臧否人物与吴迈远言行的主观意图相一致。《南齐书》本传载丘灵鞠“好饮酒，臧否人物，在沈渊座见王俭诗，渊曰：‘王令文章大进。’灵鞠曰：‘何如我未进时？’”而丘氏如此言语竟是“仕宦不进”所致。同书又载其被授予武职时言“我应还东掘顾荣冢。江南地方数千里，士子风流，皆出此中。顾荣忽引诸伧渡，妨我辈涂辙，死有余罪”[2]，由此亦可窥出丘灵鞠评价王俭诗的仕途政治之目的。他们大放厥词的目的之一无疑是希冀引起主流文化高层的注意，以期作为迈入仕途的一条终南捷径。南朝寒庶文人以文章自负的主观意图与唐朝的“温卷”可谓是殊途同归，只不过相对来说又更为便捷。

南朝下层文人这种以文学自我期许、高自标置的姿态，反映了他们力图以诗文扬名的积极仕进之心态，也从侧面说明了世家大族社会地位被削弱的社会现实。南朝士人对寒庶文人的评论则正面地表达了主流文人对他们高度警惕的戒备态度，颜延之对汤惠休的态度便可见出这其中的端倪。汤惠休学江南民歌，诗歌鲜用典而多口语，因此落得颜延之“委巷歌谣，方当误后生”之口实。其后，萧子显《南齐说·文学传论》言“休、鲍后出，咸亦标世”，钟嵘《诗品》引钟宪语曰“大明、泰始中，鲍、休美文，殊已动俗”。以颜谢与休鲍的对举也，可看出南朝士人对寒庶文人的价值批评标准，显然不仅是两者的诗风较然两体，即使社会出身也是士庶有别，而后者于南朝社会尤为重要。鲍照、汤惠休的诗歌所以能和谐流畅，除他们能积极向民歌学习的因素外，其中重要一点是用典不如世家大族“类书”般的炫博使才，所以在当时“殊于动俗”而不为当世所重。南朝文人用典不仅是一种文学表现方法的需要，更是一种社会性的世族文化垄断的客观化结果。

南朝文坛隶事用典之盛行，还与这一时期学术氛围的转变有关。《宋书·雷次宗传》载：“元嘉十五年，征次宗至京师，开馆于鸡笼山，聚徒教授，置生百余人。会稽朱膺之、颍川庾蔚之并以儒学，监总诸生。时国子学未立，上留心蓺术，使丹阳尹何尚之立玄学，太子率更令何承天立史学，司徒参军谢元立文学，

---

[1] ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1766页。
[2] ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第890页。

凡四学并建。”[①]刘宋文帝时儒、玄、史、文四馆并立，表明传统儒学的独尊地位受到了极大的挑战，盛极一时的玄学也处在了学术主流的边缘，而文学和史学则完成了由经学附庸而独立的蜕变。

南朝社会对史学表现出了极大的兴趣，《宋书》本传载沈攸之晚年好读史书，“手不释卷，《史》、《汉》事多所谙忆”[②]，作为武人出身的沈攸之尚且对《史记》、《汉书》手不释卷，其他世家大族可想而知。《颜氏家训·勉学篇》载梁元帝“率意自读史书，一日二十卷，既未师受，或不识一字，或不解一语，要自重之，不知厌倦”，又载“东莞臧逢世，年二十余，欲读班固《汉书》，苦假借不久，乃就姊夫刘缓乞丐客刺书翰纸末，手写一本，军府服其志尚，卒以《汉书》闻”[③]。据《隋书·经籍志》所载，南朝史学著述远超魏晋。事实上，《隋书·经籍志》史书著述数量是相对保守的，因侯景之乱为南朝图书一大厄运，梁元帝使数万卷图书，自然包括数量众多的史书之作于此付之一炬，南朝图书因此损失重大，所以南朝史学著述较之前代，应该是相当丰富的，而南朝史学的独立发展无疑对南朝用典之风起了推波助澜的作用。

宋文帝于下诏于京师开设四馆，在一定意义上说明了儒学与玄学地位的衰落。学术权威的淡化为南朝士人提供了博学涉猎的社会文化环境，隶事用典也因此具备了文学实践的可能性。胡应麟《少室山房笔丛正集》卷二十三《华阳博议下》言：“六代文士之学，有征事，有策事”，“策者暗举所知，令人射覆，中者为优，如沈约得三，刘显失一之类是也。齐梁之交，此风特盛，亦犹晋之清言”。以策事比清谈，足见隶事用典在当时士人文化生活中的地位之高。当时“士大夫子弟，皆以博涉为贵，不肯专儒”[④]。沈约因“博物洽闻，当世取则”[⑤]，任昉“博物，动辄用事”、“都下士子慕之”[⑥]，刘孝标因博涉而为崔慰祖称之曰“书淫”等，南朝博涉之人举不胜举，诗文用典因此也蔚为风气。刘勰言当时是“用事采言，尤关能事。其甚者，捃拾细事，争疏僻典，以一事不知为耻，以字有来历为高”[⑦]，这一论断于齐梁时风概括可谓精当。

---

① ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1973年，第2293页。
② ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1941页。
③ ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第197—199页。
④ ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第177页。
⑤ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第242页。
⑥ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1455页。
⑦ ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第412页。

炫博于人是南朝文人隶事用典的重要实用目的之一。可以说，南朝文人用典隶事是一种近乎纯粹的博学较量。晁公武《郡斋读书志·类书类》云："齐梁间士大夫之俗，喜征事以为其学浅深之候"[①]，文人雅集多以此为乐，或恃才倨傲，或因此衔恨。《南齐书·陆澄传》载王俭：

> 自以博闻多识，读书过澄。澄曰："仆年少来无事，唯以读书为业。且年已倍令君，令君少便鞅掌王务，虽复一览便诵，然见卷轴未必多仆。"俭集学士何宪等盛自商略，澄待俭语毕，然后谈所遗漏数百千条，皆俭所未睹，俭乃叹服。俭在尚书省，出巾箱机案杂服饰，令学士隶事，事多者与之，人人各得一两物，澄后来，更出诸人所不知事复各数条，并夺物将去。[②]

《南史·王谌传》载其从叔王摛：

> 以博学见知。尚书令王俭尝集才学之士，总校虚实，类物隶之，谓之隶事，自此始也。俭尝使宾客隶事多者赏之，事皆穷，唯庐江何宪为胜，乃赏以五花簟、白团扇。坐簟执扇，容气甚自得。摛后至，俭以所隶示之，曰："卿能夺之乎？"摛操笔便成，文章既奥，辞亦华美，举坐击赏。摛乃命左右抽宪簟，手自掣取扇，登车而去。[③]

以上史书所载的隶事有别于诗文所用之法，它们只是侧重因题别类的多寡，并不强调用典的妥帖与雅致，也就是说，只要博闻强识便可胜出，所以自始作俑者的王俭炫博式的隶事用典之后，"以博涉为贵"遂成为南朝士人的不二法则，以致至有人因逊于他人之博涉而耿耿于怀，《梁书·沈约传》载沈约：

> 尝侍宴，值豫州献栗，径寸半，帝奇之，问曰："栗事多少？"与约各疏所忆，少帝三事。出谓人曰："此公护前，不让即羞死。"帝以其言不逊，欲抵其罪，徐勉固谏乃止。[④]

《南史·刘怀珍传》载刘峻：

> 率性而动，不能随众沉浮。武帝每集文士策经史事，时范云、沈约之徒皆引短推长，帝乃悦，加其赏赉。会策锦被事，咸言已罄，帝试呼问峻，峻时贫悴冗散，，忽请纸笔，疏十余事，坐客皆惊，帝不觉失色。自是恶之，不复引见。及峻《类苑》成，凡一百二十卷，帝即命诸学士撰《华林遍略》

---

① ［宋］晁公武撰，孙猛校证：《郡斋读书志校证》，上海：上海古籍出版社，第646页。
② ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第685页。
③ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1213页。
④ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第243页。

以高之，竟不见用[1]。

宋晁补之《续谈助》卷四引唐杜宝《大业杂记》载“梁主以隐士刘孝标撰《类苑》一百二十卷，自言天下之事毕尽此书，无一物遗漏。梁主心不伏，即敕华林园学士七百余人，人撰一卷，其事数倍多于《类苑》”。由此虽可见出梁武帝心胸之狭隘，但同时也说明了时人于用典博涉之重视。帝王贵胄尚且如此，上行下效，南朝好尚隶事用典之风行可想而知。

本文所以较多的篇幅来说明南朝用典、炫博之风，是为了说明南朝文人于用典隶事之重视。它们不仅仅视之为诗酒相酬的娱乐方式，更多是出于一种文化垄断和标榜自身价值的的一种社会心理需要。在门阀观念占统治地位的南朝，当他们的社会地位受到寒庶威胁时，他们力图维持家族地位，通过文化上的优势来标榜自己，以突显士庶之天隔，所谓“培塿无松柏，薰莸不同器”，而以隶事用典的方式来炫博使才，是南朝世族维持“士庶天隔”的一个行之有效的重要手段。一个时代有一个时代的评价标准，我们的研究不是简单地述说这种评价标准的差异，而是力图通过比较这些差异，尽量做出符合社会历史发展的客观评价，以期对当时的文学发展环境有比较合理科学的认识。对南朝文人所谓家国之念及他们对隶事用典的青睐亦应结合当时的世族地位的变化来加以考察。

南朝人面对偏安江南的社会现实，但却以中原正统自居，视北方少数民族为蛮夷。他们的边塞乐府企图通过隶事用典来满足他们那种潜在的社会政治心理平衡感，故而两汉抗击匈奴的赫赫武功、边塞将帅因此深受青睐。

南朝诗人多以汉代故实来虚设边地自然环境，运用富有边地特色的汉代名物意象来渲染边地氛围，想象汉代人物征戍活动的边塞背景，抒发从军征战的复杂情感，从而形成了一种较为固定的“以汉喻今”的表达模式，所谓“全借古语，用申今情”[2]。这种虚拟想象的描写以及“以汉喻今”的诗歌模式，具有明显的概括性和印象性特征，迥然有异于唐代具有亲历边塞经历的诗人所作的情景浑融的边塞诗歌。但唐代边塞诗喜用汉代名物，并错杂汉代地名的叙写模式，却是承继梁陈边塞乐府诗这一诗歌传统而来。程千帆在《论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题》一文曾详细地论述了唐代边塞诗中所出现的地理方位不合、距离过远这一问题，并指出唐人在写边塞诗时，往往用汉事来比拟唐事，杂用古

---

[1] ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1219页。
[2] ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第908页。

今地名，因而造成地理位置的不合。[①]由此可见，南朝边塞乐府诗的创作模式于唐人边塞诗歌影响之大。

二、南朝诗歌用典论

齐梁时期，文人对诗赋的隶事用典颇为重视，《文心雕龙·事类》是专讲用典之篇。刘勰言："事类者，盖文章之外，据事以类义，援古以证今者也"，并举《易经》是用古事典，《书经》是用成辞典。朱自清认为此"事"包括"古事和成辞"两层意思[②]，这是符合刘勰观点的。所以，用典就是借古事或古辞来曲折映射现实生活内容或炫博诗才的一种表现手法。大多数的故事或人物典故，都有其情节发展过程。社会历史事或人物形象件不一定都能成为典故，但成为典故的必然有其典型意义。诗人通过典故来委婉表达，同时也对读者产生了相应的暗示或联想作用，有利于文学共鸣的发生。

（一）"殆同书抄"与"易见事"的诗歌用典

南朝诗歌的隶事用典广泛应用，与南朝诗人对东晋诗风的反拨有关。针对东晋诗坛造语清浅、意蕴轻微的玄言诗风，刘宋诗人力图通过复古思想来恢复建安以来的诗歌传统，而隶事用典是为了纠正"淡乎寡味，平典似道德论"的玄言诗风的一个重要手段。刘勰《文心雕龙·练字》言："自晋以来，用字率从简易。时并习易，人谁取难？今一字诡异，则群句震惊；三人弗识，则将成字妖矣。"刘师培按云："晋文异于汉、魏者，用字平易，一也；偶语益增，二也；论序益繁，三也。"[③]造成刘氏二人所言的自晋以来诗歌的"字妖"、"偶语益增"现象的一个重要原因便是诗歌中隶事用典的广泛运用，但所用过犹不及，形成了"缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制"的诗坛风气。

南朝诗坛的隶事用典一般追溯至颜延之，并且在诗坛中的影响也较大。张戒《岁寒堂诗话》言："诗以用事为博，始于颜光禄。"[④]与之同时的谢灵运诗亦是"合《诗》、《易》、聃、周、《骚》、辩、仙、释以成之"[⑤]，鲍照部分诗歌也是"事隐义晦"，以至使笺注者"不可悉终"。之后，齐梁文人如任昉、王融、沈约、谢朓、王僧孺等诗人，普遍地采典入诗，如钟嵘《诗品·序》所言"词不贵奇，竞

---

① 程千帆著：《古诗考索》，上海：上海古籍出版社，1984年，第70—71页。
② 朱自清著：《朱自清古典文学论文集》，上海：上海古籍出版社，2009年，第41页。
③ 刘师培著：《中国中古文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第62页。
④ 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第452页。
⑤ 黄节撰：《谢康乐诗注》，北京：中华书局，2008年，第3页。

须新事。尔来作者，浸以成俗，遂乃句无虚语，语无虚字”。南朝诗坛隶事用典诗风由此风靡一代。从南朝具有代表性的文论家批评中也可看出诗歌用典之风盛行。裴子野《雕虫论》云：

> 爰及江左，称彼颜谢，箴绣鞶帨，无取庙堂。宋初迄于元嘉，多为经史。大明之代，实好斯文，高才逸韵，颇谢前哲，波流相尚，滋有笃焉。自是闾阎年少，贵游总角，罔不摈落六艺，吟咏情性。学者以博依为急务，谓章句为专鲁，淫文破典，斐尔为功。无被子管弦，非止乎礼仪，深心主卉木，远到极风云，其兴浮，其志切，切而不要，隐而不深，讨其归途，亦有宋之遗风也。[①]

钟嵘《诗品序》言：

> 若乃经国文符，应资博古，撰德驳奏，宜穷往烈。至乎吟咏情性，亦何贵于用事？“思君如流水”，既是即目，“高台多悲风”，亦惟所见，“清晨登陇首”，羌无故实，“明月照积雪”，讵出经、史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。颜延、谢庄，尤为繁密，于时化之。故大明泰始中，文章殆同书钞。近任昉、王元长等，词不贵奇，竞须新事，尔来作者，寖以成俗。遂乃句无虚语，语无虚字，拘挛补衲，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人。词既失高，则宜加事义，虽谢天才，且表学问，亦一理乎！[②]

裴子野、钟嵘等人针对当时务为精密的用典之风提出批评，指出他们“辞不贵奇，竞须新事”是片面地发展了刘宋以来“文章殆同书钞”的文风，以致使齐梁文坛出现了“拘挛补纳，蠹文已甚”的文学创作现象。此外，钟嵘对范云“清便婉转，如流风回雪”的诗风极为推崇，也从侧面反映了他对当时文坛用典隶事之风的不满。萧子显《南齐书·文学传论》在点评“文章三体”时也对当时用典之风提出了批评，指出当时文坛是“缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制。或全借古语，用申今情，崎岖牵引，直为偶说”[③]。相对而言，萧子显的态度较为温和，他虽然也批评刘宋以来的用典之过，但却肯定了其“博物可嘉”的文学特点。

齐梁文人的隶事用典的确存在诸如“殆同书抄”、凝滞不畅的文学弊端，但永明诗人隶事用典的诗歌实践，却在一定意义上导致了南朝诗歌表现方法及诗歌

---

① ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局，1958年，第3262页。
② 吕德申著：《钟嵘<诗评>校释》，北京：北京大学出版社，2000年，第55—56页。
③ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第908页。

韵律等方面的新变，并引发了文论中有关自然美与雕饰美诗风的不同争论，尤其是永明诗人所提倡的“好诗圆美流转如弹丸”[①]、“文章当从三易”、“用事不使人觉，若胸臆语”的诗歌创作主张，对后世诗歌创作的影响尤为大。事实上，齐梁诗歌的“竞须新事”式的隶事用典是与“易见事”相联系的，这一时期诗歌的用典多能暗合事物而明白直见，相对于晋宋诗歌的一味引经据典，是诗歌创作发展的一大进步。如果说，南朝诗歌的自然美主要侧重的是诗歌的民歌化语言，那么，雕饰美主要强调的就是诗歌的隶事用典，王瑶在《隶事·声律·宫体——论齐梁诗》一文中也指出齐梁人“对偶和数典用事的追求，是要求一种建筑雕刻式的美”[②]。

南朝文学批评尚“清”，这种观点除与玄虚思想有关外，在文学创作中还与用典的不同有关。蒋寅在《古典诗学的现代阐释》中指出“南朝人用‘清’还有特定的内涵，即少用事”。永明诗歌之“清”的特点固然与其“少用事”有关，但我认为还有一个重要的原因是他们确立并践行了诗歌用典“易见事”的原则。沈约曾引谢朓语“好诗圆美流转如弹丸”以称许王筠诗文，这“圆美流转”即是诗歌用典“易见事”所产生的一个重要美学效果。当时永明文坛隶事用典之风盛行，文人颇以此为能事情，但永明诗人却能用典而不滞，有流风回雪之誉。这成功之处不得不归结于沈约等永明诗人的“三易”主张。《颜氏家训·文章》言：“沈隐侯曰：‘文章当从三易：易见事，一也；易识字，二也；易读诵，三也。’邢子才常曰：‘沈侯文章，用事不使人觉，若胸臆语也。’”[③]沈约“三易”主张首举用典要“易见事”，可见其对文章用典平易之重视。沈约用典“易见事”之诗歌主张，相对于大明以来“缉事比类，非对不发”、“殆同书抄”的诗文无疑是前进了一大步，并对永明以后诗歌产生了积极影响。

赵翼《瓯北诗话》云：“诗写性情，原不专恃数典。然古事已成典故，则一典自有一意。作诗者借彼之意，写我之情，自然倍觉深厚，此后代诗人不得不用书卷也。”[④]赵翼所论即说明了诗歌用典的含蓄深厚的文学意义，而这一“借彼之意，写我之情”之诗歌表达的最终实现，还有赖于诗人、读者对所用之典的熟悉度和认同感。典故如同“有意味的形式”，其社会存在性赋予了典故以深刻的文

---

① ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第609页。
② 王瑶著：《中古文学史论集》，上海：上海古典文学出版社，1956年，第130页。
③ ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第272页。
④ 郭绍虞编选，富寿荪校点：《请诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1314页。

学积淀内容，不仅如此，典故的运用还蕴含了一定的政治倾向和价值取向。一般而言，一个典故具有诸多的历史文化积淀内容，从而使得本民族的共同成员能够较为容易地理解，并因此而产生共鸣。同时，因为典故的历史文化性因素，也使得诗歌文本更为典雅古朴而又意蕴深厚。

诗歌用典无可厚非，不仅可以扩大诗歌的表现容量，而且还有利于诗人的委婉曲折之表达，但炫博式的用典便乏善可陈。胡应麟《诗薮》言："诗自模景述情外，则有用事而已。用事非诗正体，然景物有限，格调易穷，一律千篇，只供厌饫。欲观人笔力材诣。全在阿堵中。且古体小言，姑置可也，大篇长律，非此何以成章！用事之工，起于太冲《咏史》。唐初王、杨、沈、宋，渐入精严。至老杜苞孕汪洋，错综变化，而美善兼备矣。"[①]胡氏不仅说明了诗歌用典的必要性，还强调了不同诗体的用典要求。隶事用典具有一以当十的表达效果，诗歌用典既赋予语言以典雅深厚的文学意味，同时也强化了诗歌的表现内容，但不排除堆砌典故、有伤真美的创作倾向，南朝用典即有此病。

（二）南朝诗歌用典特征论

挚虞《文章流别论》所言："古诗之赋，以情义为主，以事类为佐"。汉魏诗歌亦用事用辞，但多是忠于原典，以抒情言志为旨归，许学夷《诗源辨体》也言："汉魏人诗，但引事而不用事"，"至颜谢诸子，则语既雕刻，而用事实繁，故多有难明耳"[②]。初见文的自觉端倪的"东汉之文虽多反覆申明之间，然不以隶事为主，亦不徒事翰藻也"[③]，至南朝则唯"隶事"、"翰藻"是从，用典范围也出经入史，兼入杂著，并以旧为新："自卿渊以前，多役才而不课学；雄向以后，颇引书以助文"[④]，至南朝诗文用典多是"为文造情"。

胡应麟《诗薮》言："诗自模景述情外，则有用事而已。用事非诗正体，然景物有限，格调易穷，一律千篇，只供厌饫。欲观人笔力材诣，全在阿堵中。"[⑤]诗歌用典自来有之，本无可厚非，但南朝自齐梁以来用典只是"缉事比类，非对不发"，与诗歌"兴、观、群、怨"的抒发传统全然不相关。蔡居厚《蔡宽夫诗话》引王安石语曰："诗家病使事太多，盖皆取其与题合者类之，如此乃是编事，

---

① ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第64页。
② ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第114页。
③ 刘师培著：《中国中古文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第28页。
④ ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第503页。
⑤ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第64页。

虽工何益？若能自出己意，借事以相发明，情态毕出，则用事虽多，亦何所妨？”王安石所言隶事太多是诗家之病，但南朝人态度却与之截然相反，这种不同主要是由于不同时代的诗歌思想差异所致，但同时也可以看出南朝诗歌用典的炫博性特点，即以诗歌为炫博的工具而已。更甚者，这一时期的诗歌还多采经、史、子、集甚至杂著以及类书中的“语典”、“事典”入诗，即钟嵘所言的任昉、王融等人的“竞须新事”，这也是南朝新变思想在诗歌用典中的一个重要表现。所谓“新事”，并非全为陈寅恪所言的“今典”，是指不常见、鲜为人知的典故，或是由翻新变异而成的晦涩典故，因其少见而易令人耳目一新。南朝边塞乐府诗中的用典与汉代故实之差异的一个重要原因便是他们求新尚变的用典方法所致。《梁书》本传载王僧孺传为诗“多用新事，人所未见者，世重其富”[①]；《陈书》本传记姚察“每有制述，多用新奇，人所未见，咸重其博”[②]。由此可见，南朝诗人为诗多以新奇之典为能事，而鲜及诗歌情感之表达，至庾信才用典与抒情水乳交融，所谓“使事则古今奔赴，述感则方比抽新”[③]。

针对南朝诗文竞尚用典的文坛风气，文论批评家提出了各自的批评原则。刘勰《文心雕龙·事类》言：

> 经典沉深，载籍浩瀚，实群言之奥区，而才思之神皋也。扬班以下，莫不取资，任力耕耨，纵意渔猎，操刀能割，必裂膏腴。是以将赡才力，务在博见，狐腋非一皮能温，鸡蹠必数千而饱矣。是以综学在博，取事贵约，校练务精，捃理须核，众美辐辏，表里发挥。[④]

刘勰主要是从宗经的观点阐述了用典的必要和要求，同时也对齐梁以来“炫博”式的用典提出了批评。黄侃在《文心雕龙札记》中又加以阐释云：

> 文之为用，自喻喻人而已。自喻奚贵？贵乎达；喻人奚贵？贵乎信。传曰，言以足志，文以足言，达之说也。书曰，圣有谟勋；明徵定保，信之说也。夫以言传意，自古殆已有不能吻合之患，是故譬喻众而假借繁。水深曰深，室深亦曰深，布广曰幅，地广亦曰幅，此譬喻也。
>
> 言期於达，而不期於与本义合，则故训之用，由此滋多。若夫累字成句累句成文，而意仍有时而疐碍，则兴道之用，由此兴焉。道古语以剀今，道

---

① ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第474页。
② ［唐］姚思廉撰：《陈书》，北京：中华书局，1972年，第353页。
③ ［清］陈祚明编选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第1080页。
④ ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第503页。

之属也。取古事以讬喻，兴之属也。意皆相类，不必语出于我，事苟可信，不必义起乎今，引事引言，凡以达吾之思而已，若夫文之以喻人也，征于旧则易为信，举彼所知则易为从。[①]

刘永济在《文心雕龙校释》中把用典原则概括为“用典所贵在于切意，切意之典，约有三美：一则意婉而尽，二则藻丽而富，三则气畅而凝。”[②]南朝文人诗歌用典虽是造成诗歌晦涩的一个重要原因，但同时，在一定意义上，他们也为后人的诗歌创作提供了反面的教材。

（三）小结

所谓用典就是借古事或古辞来曲折映射现实生活内容或炫博诗才的一种诗歌表现手法。大多数的人物故事或典故，都有其情节发展过程。社会性历史故事或人物形象件不一定都能成为典故，但成为典故的必然有其典型意义。诗人通过典故来委婉表达，同时也对读者产生了相应的暗示或联想作用，有利于文学共鸣的发生。隶事用典对南朝边塞乐府的作用便是为诗歌提供了具有边塞意味的诗歌意象和抒发背景。在边塞乐府中大量用典之风气盖始于鲍照。梁陈以前，诗歌中有以汉代诗句入诗，但是偶尔为之。至梁陈，边塞乐府诗多以汉典入诗，最典型的是以具有代表性的事件、地点、将帅、风物来铺排战争场景，形成了“以汉喻今”的诗歌表达模式，唐代边塞乐府亦好用汉代名物，显然是借鉴于此。

南北朝诗人虽鲜有边地经历，他们却以“赋题法”的创作方式，写边塞事多为想像之辞，却又能穷形尽相，主要是得益于汉代之故事典故的运用。借助隶事用典的方法，利用汉代典型的边塞地理、人物名称和物候意象，来虚设边塞背景、确立边塞意象，唐代边塞乐府中的边塞意象多是承此而来，这也是南朝隶事用典对边塞乐府的主要影响之所在。

三、隶事用典与边塞乐府诗的近体化倾向

南朝以前用典多是撷取古籍文句，与原事原句较近，诗人的隶事用典多忠实于典故原事而不轻易改变原典原辞。如曹操《短歌行》中“呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙”，全用《诗经·小雅·鹿鸣》中句子；曹丕《善哉行》“今我不乐，岁月如驰”句全从《诗经·唐风·蟋蟀》中移来；曹植《种葛篇》“窃慕棠棣篇，好乐如瑟琴”是从《诗经·小雅·棠棣》篇出；徐幹《室思》中“人

① 黄侃著：《文心雕龙札记》，上海：华东师范大学出版社，1996年，第412页。
② 刘永济著：《文心雕龙校释》，北京：中华书局，2010年，第127页。

靡不有初，想君能终之”，是化用《诗经·大雅·荡》“靡不有初，鲜克有终”的诗句。陆机《前缓声歌》“毖妃兴洛甫，王韩起太华”，是对社会历史故事的变相陈述。至南朝的隶事用典是“竞须新事”。钟嵘《诗品序》言：“近任昉、王元长等，辞不贵奇，竞须新事”，《梁书》本传也载王融工诗，“多用新事，人所未见者，世重其富”[①]。所谓“新事”是指僻典，并非全为陈寅恪所言之“今典”，而是南朝文人通过对就古事古辞进行概括截取、变相重组后，使之成为今典，以致“人所未见”。刘勰《文心雕龙·定势》出了当时文人追求新奇的方法：“文反正为乏，词反正为奇。效奇之法，必颠倒文句，上字而抑下，中辞而出外，回互不常，则新色耳”。[②]“颠倒文句”是时人追求新奇的主要方法。如果说在其他乐府诗题中是永明声律化走向和谐的开始，那么，在边塞乐府中则是用典与声律的进一步结合，对仗艺术的进一步整饬和畅。

赵翼云：“自古诗十九首以五言传，柏梁以七言传，于是才士以五七言为诗。然汉魏以来，尚多散行，不尚对偶。自谢灵运肇始以对属为工，已为律诗开端。”[③]赵翼以谢灵运为对偶的始作俑者，显然对偶与用典并不等同。对偶是一种文学修辞表达，而用典只是对偶中的一种方法而已。对偶于诗歌的近体化发展有重要的促进作用，南朝边塞乐府的近体化倾向主要表现为隶事用典的大量运用。

葛晓音在《八代诗史》中指出，诗歌的律化有一部分是在乐府诗中进行的，沈约等人的拟乐府创作正是这种努力的开始[④]。从边塞乐府诗在南朝的发展趋势来看，宋末齐初的拟乐府创作，多是篇幅较长，语言重涩，例如孔稚珪的《白马篇》两首，吴迈远的边塞乐府诗语言较为流丽，但却均为十二句以上的长篇。永明年间，沈约等人的“赋曲名”乐府诗创作改变了这种篇幅冗长，语言凝滞的状况。他们集体创作所用题目如《芳树》、《巫山高》、《有所思》等，均出自汉铙歌。这些题目第一次在文学的意义上，引起了文人的广泛关注，并进入文人拟乐府的创作范围。深受永明诗风熏染的南朝诗人，运用明丽清新的诗歌语言和高超的咏物技巧，创作了八句或四句体的音韵和谐、对仗工整的拟乐府诗篇。此后，梁陈诗人拟横吹曲题的诗歌创作，多推崇沈约等人所创立的“赋曲名”法，遵循永明新诗体在声律、对偶等方面的的诗歌要求来创作乐府诗，五言八句体的明丽流畅

---

① ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第474页。
② ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第340页。
③ ［清］赵翼著：《瓯北诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第175页。
④ 葛晓音著：《八代诗史》，北京：中华书局，2007年，第212页。

的永明体乐府诗成为一时风尚。王瑶《隶事·声律·宫体——论齐梁诗》言“齐梁人热衷于数典用事和声律美的形式美，都合这种欣赏诗的吟的方法有关”[①]。梁陈以后的以“赋题法”拟横吹曲题的边塞乐府篇制短小化是永明体积极实践的文学结果，同时也与诗歌的广泛用典有关。

刘勰在《文心雕龙·丽辞》中把不含典故的对偶句称为“言对”，含典故的对偶句称为“事对”。所谓“言对者，双比空辞者也；事对者，并举人验者也”，他认为“言对为易，事对为难”，“凡偶辞胸臆，言对所以为易也；征人之学，事对所以为难也”[②]。“言对”、“事对”的用典方法，如果再采用南朝以前诗歌忠于原典、原辞的方法，便与这时期近体诗的发展态势相悖，所以，南朝人以浓缩变异或概括、提炼的方法来改造原典，以期适应新体诗发展趋势。显然，刘宋时期是这一方法运用的初始化阶段，用典还不能自由发挥、“穿凿取新”，直至永明新体，才出现了用典如胸臆语，不使人觉的和谐状态。“在近体诗中，专用名词往往以两种方式出现：一是典故中的人名，一是地名。”[③]边塞乐府诗中的用典主要表现在边地名称、将帅人名的运用上。这种整饬化的地名、人名的用典，对乐府诗歌的近体化倾向起了积极的促进作用。

边塞乐府为什么有利于用典与声律的结合？马茂元解释说是“现实生活至为繁复，而诗歌的语言要求精粹，特别是近体诗。如何概括最繁复的现象和感受，纳入于精粹的语言中，安置在固定的短短篇幅之内，使之平匀妥贴，内容和形式统一起来，用典是重要的技巧和手段之一”[④]。这说明了用典对于近体诗的必要性和重要性：用典可以使短小的篇幅容纳更丰富的内容。声律和谐要求用典的不断改造重组，而且这也符合南朝文人求新尚变的文学思想。南朝文人之所以能对典故古事能自由结合、变异重组，主要得益于他们的广博知识。南朝边塞乐府诗的用典，也可以说是南朝炫博文风的一个积极硕果。

张国星在《永明体“新变”说》一文中指出，“参之史传”是永明新变体诗人在抒情描写时，为扩充形象的情感内容，在典故中拓展审美联想空间的一种文学手段[⑤]。这种“参之史传”式的想象联想，改变了以往诗歌线性抒写的表达模

---

① 王瑶著：《中古文学史论集》，上海：上海古典文学出版社，1956年，第138页。
② ［南朝梁］刘勰著，周振甫注：《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社，1981年，第385页。
③ 高友工，梅祖麟著：《唐诗的魅力》，上海：上海古籍出版社，1989年，第61页。
④ 马茂元著：《马茂元说唐诗》，上海：上海古籍出版社，1999年，第77页。
⑤ 张国星：《永明体“新变”说》，《文学评论》第5期，1998年。

式，从而使诗歌内容具有更深厚的历史感。这种表达效果的文学实践不仅表现在永明诗人拟魏晋乐府古题的乐府创作中，而且，自永明后，这一创作方法为南朝人广泛地应用于乐府古题，尤其是拟作没有古辞流传的横吹曲辞创作中。张国星认为南朝文人用典是他们从史传作品中吸取灵感，进一步扩大情感的表现空间，这种说法是有一定道理的。

南朝作为一个贵族社会，其社会文化视野是相对狭隘的，而他们的审美情趣又是文学的，尤其对“情”格外关注，这种社会存在与思想情感的矛盾，在一定程度上，通过“参之史传”得以缓解，但“纸上得来终觉浅”。与此同时，相对于两汉以来的“诗言志”传统，他们所关注的情感更为世俗化。但我们不能一味的问责他们的狭隘情感观，正是因为他们的开拓，自然山水、舟车劳顿才进一步走进诗歌领域，诗歌才与人更为紧密。唐代诗歌高潮的到来，如果缺失了南朝人的积极探索，那景象将会如何？历史没有假设，但我们却可以通过假设来进一步认识分析问题。

第三节 南朝文人心态与边塞乐府诗

南朝边塞乐府多是向壁虚构之作，这种创作格局的形成除了受乐府古题、古辞、及诗人社会经历的局限外，还与南朝潜在的正统意识及重文轻武的社会思想意识有关。虽然这些因素与边塞乐府诗创作关系不是直接，但边塞乐府诗创作的深层文化原因是根植于此的。

一、对汉代文治武功的向往

南北朝时代政权对峙，但在南朝文人潜意识中却仍以中原正统自居，视北方少数民族为夷狄，故而两汉抗击匈奴的赫赫武功很受南朝文人的景仰与比附。这种崇古慕汉之风尚于南朝君臣中多有所见。元嘉之世，国力强盛，所谓“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群，盖宋世之极盛也”[①]。宋文帝有收复中原之意，作有《北伐诗》，其诗云“方欲涤遗氛，矧乃秽边鄙。眷言悼斯民，纳隍良在己。逝将振宏罗，一麾同文轨。”宋文帝怀“一麾同文轨”之志，因此听王玄谟陈言北伐事而“使人有封狼居胥意”。元嘉北伐虽是出于统一中原的政

[①] [南朝梁] 沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974 年，第 2261 页

治需要，但亦可视为是对汉武帝时代，卫青“封狼居胥”的一种向往。宋孝武帝刘骏《华林都亭曲水联句效柏梁体诗》是仰慕汉武帝而作。南朝不仅君主有慕汉倾向，即使是世族文人也多以汉事比附。《南齐书》本传载王融用世之心强：“永明末，世祖欲北伐，使毛惠秀画《汉武北伐图》，使融掌其事”，并上疏言：“臣乞以执殳先迈，式道中原，澄澣渚之恒流，扫狼山之积雪，系单于之颈，屈左贤之膝，习呼韩之旧仪，拜銮舆之巡幸。”[①]王融在此力主北伐，以霍去病封狼居胥自许。南朝文人议论朝政也多以汉代典实比附说事。《南史·王昙首传》载王俭议论朝服准则时言“汉景六年，梁王入朝，中郎谒者金貂出入殿门。左思《魏都赋》云：‘蔼蔼列侍，金貂齐光。’此藩国侍臣，有貂之明文”[②]，王俭所言显是以汉代朝服事议论朝政。南朝君主朝臣多以汉事比附，这也是他们崇尚汉代文治武功的一个显著表现。

南朝文人对汉代文治武功的崇尚，是由偏安江南的现实环境所决定的。在边塞乐府诗创作中，诗人通过隶事用典的方式来弥补现实经验和感受的缺席。梁陈诗人创作边塞乐府诗并非用咏史的态度来写汉代战争故实，而是通过虚设具有汉代氛围的边地背景，来铺写他们所想象中的汉代战争，因此诗中地名多不具有现实地理性意义而只是一味地罗列铺陈。颜之推《颜氏家训·文章》中就评这些征战诗的地理位置不当：“文章地理，必须惬当。梁简文《雁门太守行》乃云：‘鹅军攻日逐，燕骑荡康居。大宛归善马，小月送降书。’萧子晖《陇头水》云：‘天寒陇水急，散漫俱分泻。北注徂黄龙，东流会白马。’此亦明珠之类、美玉之瑕，宜慎之。”[③]梁简文帝萧纲《雁门太守行》中“雁门戍”在并州，“燕骑”在北方幽州，之后却接连罗列了西域地名：“康居”、“大宛”、“小月”。又萧子晖《陇头水》中的陇水应在凉州，不可能向北流至幽州的黄龙。

诗歌中的地名本不具有地理实体性意义，但因是具有边地属性的地名而为南朝诗人写入边塞乐府诗中。地理位置的错杂的诗歌现象，在梁陈边塞乐府诗中屡见不鲜。王利器就指出这些诗“所侈陈之地理，皆以夸张手法出之，颜氏以为文章瑕，未当”。我们在此不去探讨他们所用地理名称是否属实，而是想说明梁陈人以夸张手法来铺陈“三边”地理的目的只是在构造虚设一种具有边塞

---

① ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第820页

② ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第592页

③ ［北齐］颜之推著，王利器集解：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第292页。

意味的诗歌情境。他们的兴趣在于选择汉代具有代表性的名将、事件和地点，创设想象中典型的汉代边地战争情景，以期使征夫思妇的怨旷相思之情得以淋漓尽致地抒发。这种虚拟想象的描写，具有明显地概括性和印象性特征，迥然有异于唐代具有亲历边塞的诗人所作的情景浑融的边塞乐府诗歌。唐代边塞诗喜用汉代名物，并错杂汉代地名的叙写模式，是承继梁陈边塞乐府诗这一诗歌传统而来。程千帆《论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题》一文曾详细地论述了唐代边塞诗中所出现的地理方位不合、距离过远这一问题，并指出唐人在写边塞诗时，往往用汉事来比拟唐事，杂用古今地名，因而造成地理位置的不合。[①]

二、重文轻武的社会思想

宋文帝励精图治，曾进行过几次北伐，并取得了一定的战绩。史载檀道济曾“抵御外寇，镇守边境”，北魏士兵因惧怕其威名而不敢南侵，其死后，北魏朝野弹冠相庆而南下瓜步、饮马长江，而宋文帝则唏嘘叹息不已，檀道济临刑所言“复坏汝万里之长城”为刘宋后期史实所验证。之后，王玄谟北伐，因其失策，终致“元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾”，北伐战果丧失殆尽。之后，南朝历代虽也主张北伐，但壮怀气势终不复以前。当时文人虽有新亭之泣，但终不复有枕戈待旦、击楫中流之志。他们虽也声言主张要立功报国、统一中原，但也仅止于诗赋文辞之中寄托豪言壮语。史臣论曰：“晋世迁宅江表，人无北归之计，英霸作辅，苦定中原，弥见金德之不竞也。元嘉再略河南，师旅倾覆，自此以来攻伐寝议。虽有战争，事存保境。”[②]

南朝社会“以望空为高而笑勤恪”的心态，是北伐受阻的重要原因之一。他们更多关注的不是国家存亡的生死之秋，而是更侧重于本家族的兴衰荣辱，所以即使朝代更迭频繁，他们也能泰然处之，所谓“殉国之感无因，保家之念宜切”。颜之推《颜氏家训·涉务》言当时人是“居承平之世，不知有丧乱之祸；处庙堂之下，不知有战阵之急；保俸禄之资，不知有耕稼之苦；吏民之上，不知有劳役之勤，故难可以应世经务也”[③]，“江南朝士，因晋中兴，南渡江，卒为羁旅，至今八九世，未有力田，悉资俸禄而食耳。假令有者，皆

---

① 程千帆著：《古诗考索》，上海：上海古籍出版社，1984年，第70—71页。
② ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第848页。
③ ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第317页。

信僮仆为之，未尝目观起一墩，耘一株苗；不知几月当下，几月当收，安识世间余务乎？故治官则不了，营家则不办，皆优闲之过也”[①]。颜延之批评了南朝士人事务的处事态度，但这也可视作是南朝社会无意于北伐的一个重要原因。

《梁书·江淹传》引姚察语曰：“两汉求贤，率先经术；近世取人，多由文史。”[②]南朝社会不仅不以世物婴心，而且还对恪遵职守之人加以嘲谑和轻视。《梁书·江淹传》载荆州刺史沈攸之作乱，齐高帝问江淹曰“天下纷纷若是，君谓何如”，江淹以“在德不在鼎”、“五胜五败”对答，高帝曰“君谈过矣”[③]。《南史·刘系宗传》载梁武帝语曰：“学士辈不堪经国，唯大读书耳。经国，一刘系宗足矣。沈约、王融数百人，于事何用。”[④]从两处材料知，齐梁君主对文人经国不很看重，梁武帝“学士辈不堪经国”实是齐高帝“君谈过矣”的委婉表达，在他们看来，文人学士只是点缀朝廷的工具而已。南朝门阀世族势力虽不如东晋，但所谓“百足之虫，死而不僵”，朝廷对他们的态度是使之政治边缘化，也即世家大族的社会地位不断被削弱。如果说汉代朝廷对士人的态度是以倡优视之，至南朝则视之为高等倡优。南朝士人的作用只是装点门庭、制作礼仪，而于军国大事则多不假其手。梁武帝轻视沈约、王融等永明文人尚且如此，其他人可想而知。

史载宋文帝时魏军南侵至瓜步，文武百官商讨防御之术，袁淑曾有上表，但“其言甚诞。淑喜夸，每为时人所嘲”[⑤]。刘餗《隋唐嘉话》也记载了吴均的相似经历：“齐吴均为文多慷慨军旅之意，梁武帝被围台城，朝廷问均外御之计，怯怛不知所答，启云：‘愚计速降为上计’。”[⑥] 在很大程度上，南朝诗人基本是单一的学术型、艺术型的，他们社会经验相对匮乏，更不用说是作战经验了。他们尚不能与南朝的檀道济、沈攸之、曹景宗、陈庆之、羊侃等相比，更不用说是北朝的高昂、宇文泰等人了。严格来说，南朝的文人与武将是不是同一的，这与南朝重文轻武的社会心态有关，而这种重文轻武的社会思想，又可通过人们对待马的不同态度表现出来。

在中国传统文化中，马是一种蕴含多重人文、政治含义的文化意象。战国时

---

① ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第324页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第258页。
③ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第249页。
④ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1927页。
⑤ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第699页。
⑥ ［唐］刘餗撰：《隋唐嘉话》，北京：中华书局，1979年，第59页。

的人们多以骐骥、伯乐相对称，来表达游士对知人善任的国君能礼贤下士的无比希冀之情。但现实社会中，黄庭坚所言的“世上岂无千里马，人中难得九方皋”则是他们怀才不遇的社会常态。汉代，随着汉族与匈奴的不断战争，马匹的质素成为决定战争胜负的重要因素，最典型的莫过于汉武帝对大宛马的渴求，汉武帝竟因此而发动了对匈奴的战争。所以，汉代“马上得天下”成为一种政治语境，马与政治权利联系密切。汉末由于儒家思想受到较大打击，文人主体思想得到发展。在汉魏战乱的社会现实中，文人以马自喻，希冀驰骋边塞、立功报国，以曹植最为典型，其《白马篇》也成为后世文人建功立业，报效国家的主要边塞乐府诗题。

在南朝，因为南北对峙，战争不断，马又被视为与政权有关的重要因素和象征。周一良认为东晋南朝后期士人骑马，在某种程度上是具有政治野心的一种表现[①]。这种说法是有一定道理的。《宋书》刘义庆本传载其“少善于骑射，及长以世路艰难，不复跨马”[②]。刘义庆的“不复跨马”，显然与宋文帝的猜忌有关。刘义庆以“不复跨马”、“招聚文学之士”来表明心迹，遂得以全身远祸。《南齐书》本传载王融“晚节大习骑马”[③]，王融自恃文才门第，颇有政治抱负，史传评之为“贾谊、终军之流”[④]，但王融却终因积极用世之心而遭杀戮。

在南朝骑射与政权亦有关联，故士人不敢无故而骑马。《梁书·南郡王大连传》载梁武帝问大连与大临曰：“汝等习骑不”，对曰：“臣等未奉诏，不敢辄习”，于是梁武帝“敕各给马试之，大连兄弟据鞍往还，各得驰骤之节，高祖大悦，即赐所乘马。及为启谢第，词又甚美。高祖他日谓太宗曰：‘昨见大临、大连，风韵可爱，足以慰吾老年。’”[⑤]梁武帝之所以“大悦”，并言“足以慰吾老年”，是因为他通过其兄弟的对答之词，看出他们对其政权无威胁之兆。南朝君主对贵胄子弟骑射的高度重视，是由马与政权微妙关系所致。

南朝士人不好骑射，除其与政权关系敏感外，还与他们重文轻武的思想意识有关。颜之推《颜氏家训·涉务》载：“梁世士大夫，皆尚褒衣博带，大冠高履，出则车舆，入则扶持，郊郭之内，无乘马者。周弘正为宣城王所爱，给一果下马，

---

① 周一良著：《魏晋南北朝史札记》，北京：中华书局，1985年，第161页。
② ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1477页。
③ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第823页。
④ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第828页。
⑤ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第615页。

常服御之，举朝以为放达。至乃尚书郎乘马，则纠劾之”。同书又载建康令王复，性既儒雅，未尝乘骑，“见马嘶喷陆梁，莫不震慑，乃谓人曰：‘正是虎，何故明为马乎？’”[①]士人骑马竟遭弹劾，甚至虎、马不能区分，这于北朝士人是难以想象的。不仅文士骑马受人轻视，即使武将骑马竟也遭受非议。《宋书》本传载宗慤竟然因为“独任气好武，故不为乡曲所称”[②]，同书又载邵陵王萧纶子萧确“常在第中习骑射，学兵法，时人皆以为狂”[③]。《南齐书》本传载南齐将军吕安国因受光禄大夫一职“欣有文授”，竟然谆谆告诫其子曰：“汝后勿作袴褶驱使，单衣犹恨不称，当为朱衣官也”[④]。“勿作袴褶驱使”、“当为朱衣官”说明了他们进入士族的主要途径，但同时也表现了南朝人重文轻武的思想倾向。贵胄士子不习骑射的一个重要后果就是面临兵变而不能自保，梁元帝萧绎由于“素不便驰马”以致魏军逼迫时不能趁机突围，江革“素不便马”彭城失守竟为魏人所执。颜之推《颜氏家训·杂役》言：“江南谓世之常射，以为兵射，冠冕儒生，多不习此；别有博射，弱弓长箭，施于准的，揖让升降，以行礼焉。防御寇难，了无所益，乱离之后，此术遂亡。”[⑤]颜氏此论对江南世族不习骑射的后果做了总结，是为确论。

南朝文人骑马遭非议，武将附庸风雅地学诗作赋反受奖励，这两种行为看似矛盾，实际都表达了南朝社会对重世功的不屑。南朝君臣好文义，士人以之为进仕之阶。《南史》本传载始安王遥光言“文义之事，此是士大夫以为伎艺欲求官耳”[⑥]，颜延之《颜氏家训·勉学篇》载梁世贵胄子弟“明经求第，则顾人答策；三九公谦，则假手赋诗”[⑦]。文人好尚文义尚可解，而南朝武将也竞相学文士作诗，最典型的莫过于沈庆之与曹景宗。《宋书·沈庆之传》载宋孝武帝曾强逼沈庆之作诗，沈庆之无奈，只有口授而由颜师伯代书曰：“微命值多幸，得逢时运昌。朽老筋力尽，徒步还南岗。辞荣此圣世，何愧张子房。”竟深受孝武称赏。刘宋沈庆之是被迫作诗，而萧梁曹景宗则是主动作诗，而且还能以险韵作诗。《南史》本传曹景宗因沈约赋韵不得而竟“意色不平，启求赋诗”并以“竞”、“病”

---

① ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第322页。
② ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1971页。
③ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第436页。
④ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第538页。
⑤ ［南朝梁］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第581页。
⑥ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1040页。
⑦ ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第148页。

为韵，须臾成诗曰："去时儿女悲，归来笳鼓竞。借问行路人，何如霍去病！"[①]以"竞"、"病"为韵脚，作诗极难，而曹景宗竟能作诗流畅豪放，又符合武人身份，以致梁武帝及朝贤因此嘘唏不已。同为武将的胡僧祐也好附庸风雅，《梁书》本传载其"性好读书，不解缉缀，然每在公宴，必强赋诗，文辞鄙俚，多被嘲谑。僧祐怡然自若，谓已实工，矜伐愈甚"[②]。武人强作诗赋，从侧面反映出了南朝君臣尚文的主动倾向。

南朝士人以文化贵族自居，虽处政权分立之时代，而河洛之志不存、新亭对泣不再。当时南北对峙，战争不断，朝代更迭频繁，但世族不以为然，而只以"保家之念为切"。相对于南朝士人来说，他们的社会承担意识更为淡薄，甚至只有家族意识而无国家意识。赵翼《廿二史札记》卷八"南人多以寒人掌机要"条列举了寒人掌机要的众多事例；又在卷十二的"江左世族无功臣"条之中指出"所谓高门大族者，不过雍容令仆，裙屐相高，求如王导、谢安，柱石国家者，不一二数也"[③]，也就是说南朝朝廷所依赖的治国之能臣多是布衣素族，当时的高门甲族已被朝廷政治边缘化。处于这种政治背景中的文人，很难想象还有闻鸡起舞、枕戈待旦的北伐之志。

南朝人以家为国的观念，与后世尤其是明清以来的忠贞不贰的忠君观念有别，所以顾炎武对南朝文人极为不屑，而赵翼也有江左少功臣的评论。这种屡遭后人质疑的家国观念的产生是有其深刻的社会历史原因的，也即南朝边塞乐府不能感发人心的一个深层次社会原因，他们在诗歌中所表现的立功边塞，保家卫国之志，只是"为赋新词强说愁"，并不具备深刻的思想基础和社会经历，这也是南朝边塞乐府为唐代边塞诗的发展提供了积极的文学借鉴，但却不能与之相比肩的根本性原因。

可以说，南朝士人的物质生活环境和思想意识决定了他们诗歌创作题材的狭隘性和表达技巧的修饰性，诗歌创作的社会性于他们几乎是绝缘的。南朝诗人通过对汉代典故史实的重构剪辑，来表达渴望统一中原的深层政治情结，这在一定程度上弥补了现实社会的政治遗憾。他们在诗歌中所表现的立功边塞、慷慨报国愿望纯是从汉人视角来抒发，而这也正是现实社会中他们所缺失的。面对现实社

---

① ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第1356页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1974年，第639页。
③ ［清］赵翼著：《廿二史札记校证》，北京：中华书局，1984年，第254页。

会的无奈，所谓戍边为国、统一中原的雄心壮志只有在诗歌中，寄慰藉于汉代的人物典故中，汉魏风骨的遗音也因此在这虚拟的壮志中得以保留，但终是隔了一层，不能感发人意。南朝边塞乐府诗只是一系列边塞地名、汉代典实的罗列与铺陈，于诗情则乏善可陈。边塞乐府诗对他们而言与其说是一种诗歌表现形式还不说是他们逞才炫博、提高诗艺的一种工具。虽然如此，但在诗歌模式和诗歌意象方面仍为唐代边塞乐府提供了积极的艺术借鉴。

第四节 文人唱和与边塞乐府诗

南朝边塞乐府诗的发展与当时文人间的雅集唱和有关，拟乐府“赋题法”是从永明诗人的唱和中来，许多乐府古题也成为文人唱和的对象，如《燕歌行》，王褒、庾信、梁元帝均有同题拟作。吴乔《围炉诗话》引冯班语：“七言歌行盛于梁末，梁元帝《燕歌行》，群下和之，有《燕歌行集》。其书不传，名见郑樵《通志》。”[①]汪师韩《诗学纂闻》也言：“诗有一集止为一事者，梁元帝为《燕歌行》，群下和之，有《燕歌行集》。”[②]南朝诗人唱和，有对《燕歌行》的拟作，还有《燕歌行集》，只是结集今不见。乐府古题拟作与文人唱和关系密切，但为什么乐府古题能够在南朝成为文人唱和的首选呢？

南朝边塞乐府诗与君臣唱和之风关系密切。王文进认为南朝边塞诗使用汉魏乐府古题的模式，是一种广义的唱和[③]，这个观点是极有见地的。因为南朝偏安一隅的社会现实及其文化贵族的社会身份，使他们对现实中的边塞题材缺乏兴趣，甚至是不屑，但从审美趣味上说，他们又对边塞题材特别青睐，尤其是梁陈以来的诗人，于是凭借博学的文化修养，充分利用《史记》、《汉书》等史传书籍中的典故史实，运用高超而细腻的表达技巧，虽闭门造车亦能创作出惟妙惟肖的边塞乐府诗。而文人雅集宴会上的唱和之作，则为他们提供了展现诗情才艺的重要舞台。南朝边塞乐府诗，与其说是对边地生活的反映或者边塞风物的描写，还不如说是对“为文造情”的虚构想象之作，而这种虚拟之作的主要发生环境是文人雅集宴会。

---

① 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第530页。
② ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第442页。
③ 王文进著：《南朝边塞诗新论》，台北：里仁书局，2000年，第119页。

中国文人有雅集赋诗的文化传统，此风在南朝尤为风行。南朝皇室出身戎武，文人雅集赋诗既可以暗示自己对政治无觊觎之心，同时，统治者也可以借此标榜自己附庸风雅、礼贤下士之德。雅集赋诗，无论是对士族文人还是君主王侯都具有保护标榜之用，所以深受其推崇支持。南朝齐梁年间社会相对稳定，统治者爱好并提倡文艺，文人间也能融洽相处，这都为南朝雅集唱和的发生提供了有利的社会条件，于是唱和赋诗在这样的社会氛围中蔚然成风。

南朝君主贵胄重视文学，在他们周围形成了众多的文人集团，如宋临川王刘义庆、文惠太子、竟陵王萧子良、昭明太子萧统、简文帝萧纲、元帝萧绎、陈后主等王室贵族。史载萧子良“少有清尚，礼才好士，居不疑之地，倾意宾客，天下才学皆游集焉”[①]，萧统是“恒自讨论篇籍，或与学士商榷古今”，萧纲则“引纳文学之士，赏接无倦，恒讨论篇籍，继以文章”。在谢混、谢灵运、沈约、任昉等贵族文人周围也有“乌衣游”、“山泽之游”、“兰台聚”等文人雅集，其他以炫博逞才为目的的聚会更是不胜枚举。

皇室贵族的文学雅集中，以竟陵王的西邸文学集团最为代表，当时文人竞相争入，如刘绘、柳恽、范缜、王僧孺等。史载“时竟陵王亦招士，约与兰陵萧琛、琅邪王融、陈郡谢朓、南乡范云、乐安任昉等皆游焉，当世号为得人”[②]，以至“京邑人士盛为文章谈义，皆凑竟陵王西邸”[③]。但也有求而不入者如刘孝标，《梁书·文学传》载“时竟陵王子良博招学士，峻因人求为子良国职，吏部尚书徐孝嗣抑而不许”[④]。萧子良文学集团中又以“竟陵八友”最为特出。《梁书·武帝纪》载：“竟陵王子良开西邸，招文学，高祖与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕等并游焉，号曰八友。”[⑤]“竟陵八友”于南朝尤其是齐梁以后诗歌影响深远。

永明诗人首创永明体，并在文人雅集中不断推广。《南齐书·陆厥传》载：“永明末，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融以气类相推毂。汝南周颙善识声韵。约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为‘永明体’。”[⑥]至此，永明体作为一种的新的诗歌体制被提出来，并具备了基本

---

① ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第694页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第233页。
③ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第841页。
④ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第701页。
⑤ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第2页。
⑥ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第898页。

的诗歌音律理论："夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊。两句之中，轻重悉异。"[①]永明诗人不仅提出了自己的诗歌理论，而且还积极运用于诗歌实践中。史载"文士王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变，至是转拘声韵，弥尚丽靡，复逾于往时"[②]。因为三人在当时为贵胄子孙地位显赫，故为当时新派诗人所纷纷效仿，以致"王融、刘绘、范云之徒，皆称才子，慕而扇之，由是远近文学，转相祖述，而声韵之道大行"[③]。

钟嵘《诗品序》指出永明新体是"王元长创其首，谢朓、沈约扬其波，三贤咸贵公子孙，幼有文辩。于是士流景慕，务为精密，襞积细微，专相凌架"[④]。钟嵘虽然不赞成永明声律说，但他对永明诗人的诗歌实践的分析是有道理的。萧纲在《与湘东王书》中也说："近世谢朓、沈约之诗，任昉、陆倕之笔，斯实文章之冠冕，述作之楷模。"虽然永明体在创作之初存在许多理论与实践不合之处，但终是开创了中国古典诗歌的一个新时代，从此，我国诗歌由格律自由的古体诗向格律整饬的近体诗渐进发展。在诗歌体制上，永明诗人提出了永明声律说，在诗歌创作方法又发现了"赋题法"模式。

"赋题法"的提出与竟陵王文学集团关系密切，其主要倡导者及实践者就是"竟陵八友"中的沈约、谢朓、王融等永明诗人。"赋题法"本是永明诗人雅集用来作汉铙歌曲辞的方法，梁陈时期被广泛地运用到拟横吹曲题中，促成了南朝边塞乐府繁荣的小高峰，并成为边塞乐府的重要创作方法，至初唐边塞乐府诗中仍可见其痕迹。

文人雅集多以乐府旧题来唱和相酬，与乐府创作传统及南朝诗人社会经历的局限性有关。乐府诗的古题、古辞及诗歌题材传统，为文人雅集赋诗提供了一定的诗材，尤其是边塞乐府诗。诗人即使没有边地经历，也可以依据乐府古题或古辞的内容，通过隶事用典的方法来虚设边塞背景，虚构边塞战争。乐府古题、古辞与思想内容有或隐或显的联系。王运熙在《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》一文中指出乐府曲名本事与思想内容的关系主要有三种：乐府歌辞内容与曲名相吻合，但思想内容有发展变化的；部分乐府歌辞与曲名不相吻合，但在

---

① ［南朝梁］萧子显撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1779页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第690页。
③ ［唐］封演撰，赵贞信校注：《封氏闻见记校注》，北京：中华书局，2005年，第13页。
④ 吕德申著：《钟嵘<诗品>校释》，北京：北京大学出版社，2000年，第115页。

丝线内容上还保持一定联系，或与主题相同，或与主题相近；部分乐府歌辞的思想内容不但与曲名不相吻合，且主题思想也与曲名、本事、古辞没有联系[①]。南朝边塞乐府尤其是梁陈拟横吹曲题多属于第三种情况。

南朝文人多是褒衣博带、出入扶持的文化贵族，社会视野相对局限，这就决定了他们诗歌范围的狭隘性，而乐府古题、古辞，无疑在一定程度上弥补了这一缺憾性。根据乐府诗的创作传统，古题与古辞有一定的联系。古题古辞限制了文人拟作的创作和发挥，但同时又在一定意义上为拟作提供了相关的诗歌题材，所以南朝文人雅集多以拟作乐府古题以相唱和。

南朝文人每逢文会雅集，文士多会赋诗逞才，由于社会经历的局限，乐府古题便首当其冲了。他们的乐府唱和之作，或直接以乐府古题为名，或以乐府诗句为题，所以南朝诗坛多“奉和”、“赋得”之作。有的直接标明唱和之作的，也有晦而未明但实属奉和之作的。前者如王融有《奉和竟陵王县名诗》、《药名诗》、《星名诗》、《和南海王殿下咏秋胡妻》；谢朓的《同谢咨议咏铜雀台》；何思澄的《奉和湘东王教班婕好》；范云有《奉和竟陵王郡县名诗》、《数名诗》、《州名诗》；沈约有《奉和竟陵王药名诗》、《和陆慧晓百姓名诗》等篇什。后者如吴均、费昶、王筠、释宝月等人的《行路难》，沈约、谢朓、王融、僧宝月等人的《永明乐》。

南朝同题赋咏的创作风气对南朝边塞乐府的创作具有一定的促进作用，很多边塞乐府诗便是在这种社交场合中产生的，且多以“赋得”、“奉和”题名，如梁简文《赋得陇坻雁初飞诗》、贺彻《赋得长笛吐清气诗》、庾肩吾《赋得横吹曲长安道》、沈炯《赋得边马有归心诗》、周弘让《赋得长笛吐清气诗》等，简文帝有《和湘东王三韵诗二首》，刘孝威、刘孝绰、庾肩吾等人均有《奉和湘东王应令诗二首》等。这些“奉和”、“赋得”之作，与永明诗人的“同咏”之作殊途同归。这些同题之作多是南朝文人逞才炫博之作，或直接就乐府诗题赋写、或以乐府、古诗句为题、或取身边琐细之物入诗，其中鲜有比兴寄托之意。

南朝文人的唱和之作，多以乐府古题、或“赋得”的形式进行，之所以采用这样的诗题，首先是有利于见出才情高下迟速，其次是这些题目本身便为诗人提供了一定的诗歌素材或者情感基调。而兼具两者之效的莫过于边塞乐府古题了。南朝诗人为边塞乐府诗，诗人不必亲到边塞，只要借助边塞乐府古题、

---

① 王运熙著：《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，1996年，第358—359页。

古辞，把相关的边塞意象重新组合排列，便可凑成一首边塞诗歌。当然，除乐府创作的文学传统外，诗人的知识储备及艺术技巧也很重要。可以说，南朝文人的诗歌技巧、诗歌理论等很大一部分是在文人唱和的文学环境中得到不断提高与深化的，如隶事用典的风行、“赋题法”的创制与应用等。

南朝诗人“动辄用事”的诗歌作风，不仅表现在一般的唱和赋题中，在边塞乐府诗作中表现更为明显。受社会经历及思想意识的局限，他们对边塞的体验多不是来源于实际的边地经历而是多从史书记载中得来。南朝边塞乐府诗中的边塞背景及边地景物的描写无不从此中来，可以说，前代的史书尤其是《史记》和《汉书》是南朝边塞乐府的主要诗歌来源，而史书中的诸多典故，主要是通过类书、或博涉的方式，为南朝士人所掌握的。南朝边塞乐府中大规模的隶事用典与竟陵王文学集团关系密切。竟陵王文学集团成员主要是“以望空为高而笑勤恪”的贵胄子孙，他们编纂类书的目的，不仅在于保存学术的需要，还在于更为重要的现实性目的，即以此助谈资或为诗材。在永明五年（487）萧子良“移居鸡笼山邸，集学士抄《五经》、百家，依《皇览》例为《四部要略》千卷”[①]，且他们雅集中的许多唱和之作多是从此类书中来。

竟陵王文学集团，尤其是“竟陵八友”是当时文坛的风向标，学者文人莫不唯马首是瞻，可以说，他们是南朝用典之风名副其实的始作俑者，尤其以王融与任昉为最。钟嵘《诗品》曰“任昉、王元长等，辞不贵奇，竞须新事”。他们的雅集唱和“动辄用事”，并以此炫博，即使日常交谈他们也绝不会说出类似沈庆之“治国譬如治家，耕当问奴，织当访婢”的白话语。计有功《唐诗纪事》卷九载武后时徐彦伯“多变易求新，以凤阁为阁，龙门为虬户，金谷为铣溪，玉山为琼岳，竹马为骖，月兔为魄兔，进士效之”[②]。徐彦伯所谓“求新”主要是指用古语、经史语代替日常用语。计氏所论虽是初唐诗坛状况，却类于南朝诗坛，虽然沈约提出诗歌当从“三易”，主张“易用事”，用典若从胸臆出，谢朓也说诗歌要“好诗圆美流转如弹丸”，南朝鲜有诗人能及此，直至盛唐质朴浑厚之诗歌高潮的到来，才从真正意义上实现了永明诗人的诗歌主张。南朝诗坛的诸多诗歌理论或诗学思想的提出，与诸如此类的雅集唱和关系密切。

南朝边塞乐府多是汉代典实的排列组合，“纸上得来终觉浅”，所以他们的边

---

① ［南朝梁］萧子显撰：《宋书》，北京：中华书局，1974 年，第 698 页。
② ［宋］计有功撰：《唐诗纪事》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 119 页。

塞乐府多不能动人。他们之所以对武将曹景宗的诗歌“去时儿女悲，归来笳鼓竞。借问行路人，何如霍去病”唏嘘不已，除了表达对曹景宗能用险韵为诗的不虞之料外，更多是因为感受到了与“殆同书抄”迥异的质朴自然之诗风。永明诗人的隶事用典之法有过犹不及之嫌，但在缺乏边地经历的前提下，他们用此法来创作边塞乐府，未尝不是一种行之有效的诗歌表达途径。南朝边塞乐府不能动人，但却为梁陈拟横吹曲题的边塞乐府诗创作提供了积极的创作借鉴，至盛唐隶事用典仍发挥着重要作用。

罗宗强在《魏晋南北朝文学思想史》中言：“在中国文学史上，常有文人相轻的论述，但在永明时期，此种情形似甚罕见，切磋文义之风甚盛，而且文学前辈奖掖后进的风气也给文学的发展带来很好的气氛。”[①]这种雅集赋诗之风气也是促进南朝诗歌技巧精密化的一个重要原因。南朝文人唱和采用乐府诗题、或以乐府古辞入诗，极易形成类型化的诗歌情感和范式化的创作模式。但我们不能以偏概全，忽略他们对边塞乐府诗的艺术形式方面所做出的积极探索和文学贡献。总体说来，南朝文人的雅集唱和，对边塞乐府的诗歌形式影响较大，如“赋题法”创作模式的首创、边塞诗歌意象的确立等，都对后世边塞乐府产生了深远的影响。

第五节 横吹曲调与边塞乐府

从社会文化心理上说，南朝边塞乐府诗是朝廷在偏安江南的现实背景中对大汉赫赫武功的向往，是一种潜在心理补偿的文学表达。从文学传统上说，南朝边塞乐府诗是对前代边塞乐府传统的继承和发展，而更为直接的文学原因则是南朝文人对尚悲情感的重视、对南传北歌的喜好。

一、汉魏旧曲与清商新曲并存

萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》论述南朝乐府诗时将东晋也包括在内，说“质之地理、政治、思想、风俗方面，东晋皆与宋、齐、梁、陈四朝成一天然不可分割之整个时代。而文学中之乐府，尤若连环然”[②]。东晋乐府民歌与南朝是“尤若连环”，是符合文学发展状况的。但于文人拟作乐府诗则还需另说。东晋诗坛

---

① 罗宗强著：《魏晋南北朝文学思想史》，北京：中华书局，1996年，第215页。
② 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，2011年，第191页。

玄风日炽，又永嘉南渡后“礼坏乐崩，典章殆尽”[①]。汉魏乐府曲调因此散失严重，文人拟乐府也几乎绝迹。南朝刘宋是“性情渐隐，声色大开”[②]，文人拟乐府出现复兴现象。钱志熙在《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》指出：“晋宋之际的诗人复兴诗歌传统，也继承了乐府诗艺术传统，促成了拟汉魏乐府诗创作的又一次繁荣”[③]。但相对于徒诗创作而言，南朝乐府诗创作传统的恢复与此时的音乐背景有着重要关系。

“自永嘉播迁，五都倾荡，乐声南渡，是以大备江东。宋、齐已来，至于梁代，所行乐事，犹皆传古”[④]，宋、齐朝廷对汉魏旧曲的接收与整理，对这一时期的文人拟乐府有一定的促进作用。南朝文人拟乐府出现繁盛之局面，这与东晋文人乐府诗创作的寂寥状况截然不同。所以，从文人拟乐府诗创作的实况看，东晋与南朝是不能“尤若连环”的。而两者不同的重要原因之一是文人拟作乐府的音乐环境不同。

南朝乐府诗的音乐环境是新声与旧曲并存：一方面是汉魏旧曲仍被演奏传唱；另一方面是吴声西曲广受青睐。郭茂倩《乐府诗集》言：“自晋迁江左，下逮隋唐，德泽寝微，风化不竞，去圣逾远，繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗。哀淫靡漫之辞，迭作并起，流而忘返，以至陵夷。原其所由，盖不能制雅乐以相变，大抵多溺于郑、卫，由是新声炽而雅音废矣。”[⑤]据郭茂倩所言，南朝是“新声炽而雅音废”，尤其是梁陈文人好吴声西曲而不乐汉魏清商。南朝社会好新声，除新曲“哀淫靡漫”外，还有一个原因便是“不能制雅乐以相变”，也就是由于汉魏乐府旧调的散佚而无从“递相祖述”，但又不是完全无迹可寻。

汉魏古题旧曲虽有散佚，但在南朝社会仍有流传。《晋书》载王敦“每酒后，辄咏魏武乐府歌曰‘老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已。’以如意打唾壶为节，壶边尽缺。”[⑥].王敦心境与曹操乐府情境相同，故能感同身受。同书又载孝武帝“召伊饮宴，安侍坐。帝命伊吹笛。伊神色无迕，即吹为一弄”，“伊便抚筝而歌《怨歌》，曰‘为君既不易，为臣良独难。忠信事不显，乃有见疑患。

---

① ［五代］刘昫撰：《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第1040页。
② ［清］沈德潜著：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第203页。
③ 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。
④ ［唐］魏徵撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1714页。
⑤ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第884页。
⑥ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第2557页。

周旦佐文武，《金滕》功不刊。推心辅王政，二叔反流言。’声节慷慨，俯仰可观”[1]。此亦是文人借汉魏乐府来表达心曲。东晋时，汉魏旧曲虽为士人所重，但使用范围却极为有限。

与此同时，无声新曲风行民间，但却不为士人所重。东晋汉魏乐府的言志作用与南朝吴声西曲的娱乐作用不同，故吴声西曲在当时不为当局所重。史载谢石因醉酒，在司马道子东府为“委巷之歌”，王恭正色曰：“居端右之重，集藩王之第，而肆淫声，欲令群下何所取则。”[2]颜延之也视汤惠休之诗作是“委巷中歌谣耳，方当误后生”[3]。由此知，虽然吴声西曲在民间大量流行，但占据主流意识的仍然是汉魏旧曲。

元嘉三年（426）宋文帝诏令谢灵运、颜延之作《北上篇》，《南史·颜延之传》载：“延之与陈郡谢灵运俱以辞采齐名，而迟速县绝。文帝尝各敕拟《乐府北上篇》，延之受诏便成，灵运久之乃就。”[4]《北上篇》实是以曹操《苦寒行》的首句为题，刘宋时期，虽然吴声西曲有增强之势，但并未得统治者之提倡，所以这一时期的文人拟乐府仍然以汉魏旧题为主。沈德潜《说诗晬语》曰：“诗至于宋，性情渐隐，声色大开，诗运转关也。康乐神工默运，明远廉隽无前，允称二妙。延年声价虽高，雕镂太过，不无沉闷。要其厚重处古意犹存。”[5]“古意犹存”也是刘宋乐府的突出特点，颜延之古题乐府如《从军行》与《秋胡行》等，并不带有“错彩镂金”特点。又张永的《元嘉正声伎录》、王僧虔的《大明三年宴乐伎录》等著作今不存，但从《乐府诗集》的引文中知，它们所收录的主要是元嘉、大明年间朝廷所演奏的相和曲调。由此得之，刘宋前期的拟乐府主要是拟作汉魏乐府古题，在一定意义上是受到汉魏旧曲影响的。

刘宋后期清商新曲兴盛，宋文帝时“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群”[6]，齐武帝永明年间“都邑之盛，士女富逸，歌声舞节，袨服华妆，桃花绿水之间，秋月春风之下，盖以百数”[7]。这里的“歌谣舞蹈”、“歌声舞节”主要不是指相和歌曲而是吴声西曲。史载“自宋大明以来，声伎所尚多郑卫，而

---

[1] ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第2118页。
[2] ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第2184页。
[3] ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1974年，第881页。
[4] ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第881页。
[5] ［清］沈德潜著，霍松林校注：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第203页。
[6] ［南朝梁］沈约：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第2261页。
[7] ［南朝梁］萧子显：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第913页。

雅乐正声鲜有好者”[①]。史载宋孝武帝大明中，“随王诞在襄阳，造《襄阳乐》，南平穆王为豫州，造《寿阳乐》，荆州刺史沈攸之又造《西乌飞》歌曲，并列于乐官，歌词多淫哇不典正。”[②]宋顺帝时民间好尚新声乐曲，王僧虔就此曾上表论三调歌，其表曰：

> 今之《清商》，实犹铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在噍危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。士有等差，无故不可以去礼。乐有攸序，长幼不可以共闻。故喧丑之制，日盛于廛里，风味之韵，独尽于衣冠。夫川震社亡，同灾异戒，哀思靡漫，异世齐欢。咎征不殊，而欣畏并用，窃所未譬也。方今尘静畿中，波恬海外，《雅》《颂》得所，实在兹辰。臣以为宜命典司，务勤课习，缉理旧声，迭相开晓，凡所遗漏，悉使补拾。曲全者禄厚，艺敏者位优，利以动之，则人思自劝，风以靡之，可不训自革，反本还源，庶可跂踵。[③]

王僧虔虽提出了要整理汉魏旧曲的建议，但未能得到朝廷的支持，这也表明了吴声西曲的盛行、汉魏旧曲的衰落。史载萧惠基“解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不已”[④]，但这样的例子在南朝是极为少见的，多数文人仍是与时俱进地好尚吴声西曲。

萧齐时代，上层统治者对新声俗乐的态度开始改观。高帝朝是比较倾向于汉魏旧曲的。鉴于民间“家竞新哇，人尚谣俗”，齐高帝曾命使萧惠基重新调整音律。《诗品》中，钟嵘把齐高帝、张永、王俭一并置于下品，言其“文体颇有古意”，其中张永是重视汉魏旧曲的，著有《元嘉正声伎录》。而钟嵘把齐高帝与之并列，由此知，萧道成应是不尚新声的。史载萧晔学谢灵运体作短句诗以献武帝，齐武帝曰“见汝二十字，诸儿作中最为优者。但康乐放荡，作体不辨有首尾，安仁、士衡深可宗尚，颜延之抑其次也”[⑤]，由齐武帝推重陆机、潘岳，而不重康乐体，可知，齐武帝是尚魏晋诗风，不好新体。其《塞客吟》便是以古体的形式，

---

① ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1975年，第500页。
② ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第552页。
③ ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京，中华书局，1974年，第552页。
④ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1973年，第811页。
⑤ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1973年，第624页。

曲折委婉地表达了诗人在特殊境遇下的“见疑于时”的复杂心曲，与同为武人出身而居帝位的宋文帝的《北伐诗》相比，两者文学素养的差别不辨自明，赵翼所言“齐梁之君多才学”[①]是为确论。

但同时，齐高帝也不排斥吴声西曲。齐高帝幸华林宴集，命臣子各献伎艺：“褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季歌《子夜来》，张敬儿舞”[②]，高等文人褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，军人出身的“沈文季歌《子夜来》，张敬儿舞”。齐高帝竟然把汉魏清商乐与吴声西曲等而视之，这也是汉魏清商与吴声西曲发生细微变化的一个重要迹象。齐武帝则对吴声西曲表现出了明显的喜好倾向，并自作《估客乐》，命释宝月为之谱曲。史载永明乐歌，“竟陵王子良与诸文士造奏之。人为十曲。道人释宝月辞颇美，上常被之管弦，而不列于乐官也”[③]。由此知，至齐武帝永明年间，上层统治者对西曲歌的态度与晋宋时人相比，发生了很大的变化。

至梁陈时期，经由统治者的积极提倡与拟作，吴声西曲时代取代汉魏旧曲成为清商曲调的主流，成为朝廷的主要娱乐方式。《隋书·音乐志》载梁武帝“在雍镇，有童谣云：‘襄阳白铜蹄，反缚扬州儿。’识者言，白铜蹄谓马也。白，金色也。及义师之兴，实以铁骑，扬州之士，皆面缚，果如谣言。故即位之后，更造新声，帝自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管”[④]，陈后主“耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄”[⑤]。陈后主自制新曲为《春江花月夜》、《玉树后庭花》，梁武帝不仅自制新曲《襄阳蹋铜蹄歌》，还改造西曲《上云乐》、《江南弄》。所谓上有所好，下必甚焉，士大夫文人唯君主喜好是瞻，也争相拟作吴声西曲。吴声西曲的盛行意味着汉魏乐府曲调的衰落。吴大顺在《梁武帝音乐活动与梁代宫体诗》一文中指出，“梁武帝在娱乐音乐文化中对吴歌、西曲的改造、提升是清商三调走向衰亡最为关键的一步。从此，清商三调歌曲退出宫廷娱乐音乐的主体角色，而吴歌、西曲取代了清商三调成为宫廷主流音乐文化样式”。[⑥]这

---

① ［清］赵翼著：《廿二史札记》，北京：中华书局，1984年，第254页。
② ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第593页。
③ ［南朝梁］萧子显：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第196页。
④ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第305页。
⑤ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第309页。
⑥ 吴大顺：《梁武帝音乐活动与梁代宫体诗》，《江西师范大学学报》第3期，2007年。

一分析是符合当时音乐风发展状况的，由于梁武帝对吴声西曲的提倡，并创制了大量新声歌辞，这对吴声西曲的发展无异于推波助澜，而汉魏旧曲渐趋衰落。

二、尚哀思的审美思想

钱钟书在《管锥编》中指出："奏乐以生悲为善音，听乐以能知悲为知音，汉魏六朝，风尚如斯。"[①]自汉至六朝以来，尚悲的审美情感渐趋成为文坛主流。宗白华在《论<世说新语>和晋人的美》一文中说："汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。"[②]这里的"最浓于热情"可以视为是"悲情"的一个注脚。孔子虽然也主张"诗可以怨"，但"怨"的内容却是针对于王政，汉儒又将其衍化为"讽谏说"，把"怨"的内容局限于社会教化，至魏晋六朝，"怨"的内容得以极大的突破：举凡思妇闺思、离别相思、征夫行役、思乡罹难等题材均可作为悲怨之情的表现题材。

南朝文人之所以对"悲情"情有独钟，主要原因是南朝是名副其实的"文的自觉"的时代，他们重视文学审美情感的抒发，而非温柔敦厚诗教观的乏味阐发。南朝是一个重情的社会，不以情为累，反是以情为高，王戎所言"圣人忘情，最下不及情；情之所钟，正在我辈"[③]。文学思想由两汉以来的"缘志"转向转向魏晋以来"缘情"，文士重视文学审美情感的表达和抒发，尤青睐于"感荡心灵"、"流连哀思"的哀怨之情。

魏晋六朝受道家自然观的的影响，他们的诗歌观念与儒家温柔敦厚的诗教观不同，不以哀伤之情为非。王褒《洞箫赋》云："知音者乐而悲之，不知音者怪而伟之。故为悲声则莫不怆然累澈，撇涕抆泪"。南朝人所重的哀伤之感慨在《世说新语·伤逝》中不胜枚举。他们认为哀伤悲恸之情是人的自然表现，不应受到所谓的"礼法"限制，与两汉以来儒家"哀而不伤"、"发乎情，止乎礼义"的哀乐观迥然有异。

关于对哀情的推重，南朝诗文评论中多有论述。钟嵘《诗品序》以"楚臣去境"、"汉妾辞宫"、"骨横朔野"、"负戈外戍"、"塞客衣单"、"孀闺泪尽"等人生遭际来解释"离群托诗以怨"的诗歌内容，被其列入《诗品》上品的五言诗作几

---

① 钱钟书著：《管锥编》，北京：中华书局，1979年，第946页。
② 宗白华著：《美议》，北京：北京大学出版社，2010年，第117页。
③ 余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，1983年，第751页。

乎也不出上述题材之范围：《古诗十九首》是“文温而丽，意悲而远”，李陵苏武诗是“文多凄怆”，班婕妤诗是“怨深文绮”，曹植诗是“情兼雅怨”。江淹有《恨赋》、《别赋》，其中言“黯然销魂者，惟别而已”、“有别有怨，有怨有盈，使人意夺神骇，心折骨惊”。江淹认为“别”、“怨”之情，才能“使人意夺神骇，心折骨惊”。

萧纲在《答张缵谢示集书》中言：“伊昔三边，久留四战，胡雾连天，征旗拂日，日闻坞笛，遥听塞笳，或乡思凄然，或雄心愤薄，是以沈吟短翰，补缀庸音，寓目写心，因事而作”[①]，又在《答新渝侯和诗书》中曰“高楼怀怨，结眉表色。长门泣下，破粉成痕”[②]，这种言论可看做是对“流连哀思”的绝佳注脚。萧绎则进一步局限了这种哀怨之情，其《金楼子·立言》曰：“吟咏风谣，流连哀思者谓之文”，“至如文者，惟须绮纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”。萧绎之“情”侧重触发情感的情思与感想，与儒家经典所倡导的“发乎情，止乎礼义”之“情”显然异质。在《接当阳公大心书》中，萧绎又言“立身之道与文章异，立身先须谨重，文章且须放荡”，这也与儒家提倡的“言为心声”不同。

《隋书·音乐志》载陈后主“遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之”，“唯赏胡戎乐，耽爱无已。……后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌，别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕”[③]，又载其“造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。”[④]后主诗歌本绮艳轻薄，《玉树后庭花》是咏张贵妃之美貌，而其音乐基调却是“甚哀”。可以说，这种重“情”主张是文学独立性的重要表现之一。但同时，由于南朝人视野的狭隘，其重“情”的历史厚度相对浅薄，所以说，南朝人重情与其说是对晋人超脱高旷的出尘之情的概括，不如说对南朝世俗个体对尘世之情的强调，“情”在这里的范围更为集中具体化、世俗化。南朝诗人对世俗化之情的重视，在文学领域主要表现为对哀怨题材的重视，而此题材是边塞乐府所表现的重要题材之一。

南朝文人在诗歌创作中青睐“哀”情之表现题材，偏重写悲苦的哀怨之辞

---

① ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局 1958 年，第 3010 页。
② ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局 1958 年，第 3010 页。
③ ［唐］魏征等著：《隋书》卷一三，北京：中华书局，1973 年，第 331 页。
④ ［唐］魏征等著：《隋书》卷一三，北京：中华书局，1973 年，第 309 页。

的边塞题材便首当其冲。《周书·王褒传》："褒曾作《燕歌行》，妙尽关塞寒苦之状，元帝及诸文士并和之，而竞为凄切之辞。"萧纲还有《玄览赋》云"吟《紫骝》之长歌，奏《玄云》之叠鼓。闻羌笛之哀怨，听胡笳之凄切"，在《金錞赋》中还描述了边塞之音："咸听响而先登，普闻鸣而为节。当此时也，画角耻吟，胡笳不思，刁斗暂捐，金钲虚置，何资和之不营，而吐声之雄异。制六师之进旅，惊三军之武志"[①]。出于对"凄切之辞"的偏好，南朝边塞乐府在内容上继承了西晋边塞乐府以来，将征人、思妇题材加以连缀，即把"征怨"与"闺怨"相结合的诗歌创作方法，在边塞征战的大背景下，将征人思妇哀苦之情的委婉表达推向极致。

三、横吹曲流传概况

横吹曲本是西域乐，是军中马上所奏之乐，汉武帝时传入中国。现存有关横吹曲目记载最早的是晋崔豹《古今注·音乐》，其载："《横吹》，胡乐也。张博望入西域，传其法于西京。唯得《摩何》、《兜勒》二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军。和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存。世用者《黄鹤》、《龙头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄华子》、《赤之阳》、《望行人》等十曲。"[②]此段记载交代了横吹曲的流传状况。关于横吹曲的流变，《乐府诗集》有较为详细的记载：

> 横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。《晋书·乐志》曰："李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。"魏晋以来，二十八解不复俱存，而世所用者有《黄鸽》等十曲.。其辞后亡。又有《关山月》等八曲，后世之所加也。后魏之世，有《簸逻回歌》，其曲多可汗之辞，皆燕魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。又《古今乐录》有《梁鼓角横吹曲》，多叙幕容垂及姚泓时战阵之事，其曲有《企喻》等歌三十六曲，乐府胡吹旧曲又有《隔谷》等歌三十曲，总六十六曲，未详时用何篇也。自隋以后，始以横吹用之卤薄，与鼓吹列为四部，总谓之

---

① ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，第2997页。

② ［晋］崔豹著：《古今注》，《影印文渊阁四库全书》，第850册，第104—106页。

鼓吹，并以供大驾及皇太子、王公等。[①]

由此可知，横吹曲在晋朝还有传唱，只是不存古辞。汉横吹曲辞虽不存，最早的拟横吹曲辞为梁陈人作，但不能据此而否定汉横吹曲的流转，这是由乐府诗的音乐属性所决定。

沈约《宋书·乐志》没有著录李延年所造的新声乐曲，也未涉及汉横吹曲，但在《宋书·五行志》中则载："太康末，京、洛始为《折杨柳》之歌，其曲始有兵革苦辛之词，终以禽获斩截之事"[②]。题为《杨柳枝》的乐府诗，《乐府诗集·汉横吹曲》中有此题，《相和歌》中也有《折杨柳行》，《梁鼓角横吹曲》也有《折杨柳》、《折杨柳枝歌》，但沈约并未言明所记《折杨柳》是何种曲调。但是《乐府诗集》收录有陆机、谢灵运拟作的《折扬柳行》。陆机的《折扬柳行》抒发的是人生感慨，"人生固无短，出处鲜为谐。慷慨惟昔人，兴此千载怀"，谢灵运也以《折扬柳行》来诉说人世的兴衰成败，"空对尺素迁，独视寸阴灭。否桑未易系，泰茅难重拔"。钱志熙在《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》中指出："晋宋之际的诗人复兴诗歌传统，也继承了乐府诗艺术传统，促成了拟汉魏乐府诗创作的又一次繁荣。但是他们基本上是继承了演习旧主题、旧题材的模拟作风"[③]。晋宋拟乐府仍是遵循了汉魏乐府的创作传统，乐府题目与题材主旨存在着直接或间接的联系，并不像梁陈以来以"赋题法"拟作乐府曲题，几与乐府古题、古辞无关，直可视为咏物诗。由此知，《宋书·乐志》中的《折杨柳》不是相和歌之"折杨柳"，而是横吹曲之"折杨柳"，这也是横吹曲在晋朝仍有流传的一个证明。

《乐府诗集》中的《梁鼓角横吹曲》由北朝乐府民歌而来，其歌辞除小部分是沿用汉魏旧歌外，均从北朝民间乐府来。孙楷第在《梁鼓角横吹曲用北歌解》指出《梁鼓角横吹曲》中，曲名出自魏晋乐府的有六个："《紫骝马》、《黄淡思》、《陇头流水》、《东平刘生》、《紫骝马》（与前曲不同）、《陇头》"，曲名出魏晋乐府而歌辞为虏歌者有《折杨柳》、《折杨柳枝》[④]。《梁鼓角横吹曲》曲题虽来自汉魏乐府，曲调则是北方流行之曲，歌辞则间或有梁人所作。王运熙在《梁鼓角横

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第309—310页。
② ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第914页。
③ 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。
④ 孙楷第著：《沧州集》，北京：中华书局，2009年，第328页。

吹曲杂谈》一文中，通过分析《梁鼓角横吹曲》的诗歌内容和体制特点，也论证了它是受到了汉横吹曲影响的[①]。《梁鼓角横吹曲》中有六篇出自汉魏旧曲：《紫骝马歌辞》、《黄淡思》、《陇头流水》、《东平刘生》、《紫骝马歌》、《陇头》。《乐府解题》曰："汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋以来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲"。[②]汉横吹曲辞不存，今《乐府诗集》在汉横吹曲下首录梁陈人之拟作，其拟作的内容有与《梁鼓角横吹曲》相似的，但却没有被归类于《梁鼓角横吹曲》，曹道衡解释此现象的原因是"《梁鼓角横吹曲》的曲辞有些是承袭《汉横吹曲》的"[③]，这种解释是符合横吹曲在当时流传的实际状况的，也就是说晋末横吹曲仍在北朝是有流传的。关于横吹曲在北朝的流传状况，孙尚勇在《横吹曲考论》中有较为详细的论述与考证，作者进过详细考证，分析了横吹曲调流传的大致概况[④]，韩宁则从通过对具体诗句的考察，说明了横吹曲在南北朝时代的流传情况[⑤]。这都可看做是横吹曲在北朝流转的具体佐证。以上事例记载和曲名记录及拟作曲题都可以说明：虽然永嘉之乱后汉魏乐府曲调虽散失严重，但横吹曲在北方仍有流传，这是北朝乐府发民歌展的一个重要渊源，也是南朝文人拟横吹曲题的一个重要条件。曹道衡、沈玉成编著的《南北朝文学史》曾指出北歌南传给梁陈诗风的变化带来了一定的影响[⑥]，这个变化包括南朝边塞乐府诗，尤其是文人横吹曲题的大量拟作。

汉魏横吹曲因为永嘉之乱故散落于中原各地，但作为军乐的的横吹乐本来就属于边地音乐，虽经过汉魏和西晋的改造，但其铿锵悲壮的曲调仍与少数民族游牧征战的生活和尚武勇猛的精神气质相关联，这也是横吹曲为北朝少数民族所接受的重要原因。在萧齐时，这些曲调又与北朝乐府民歌一同传到南朝，并成为南朝诗人的模拟对象。北朝乐府南传，对南朝文学的一大影响是"促进了边塞乐府

---

① 王运熙著：《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，1996年，第476页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第311页。
③ 曹道衡著：《中古文学史论文集》，北京：中华书局，1986年，第143页。
④ 孙尚勇：《横吹曲考论》，《中国音乐学》第1期，2003年。
⑤ 韩宁著：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009年。
⑥ 曹道衡，沈玉成著：《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1998年，第283—284页。

的繁荣”[①]。

汉横吹曲与梁鼓角横吹曲分属于两种不同的诗歌创作系统，前者从属于音乐创作，后者则属于文人诗创作传统。冯班《钝吟杂录》云：“乐府中又有灼然不可歌者，如后人赋《横吹》诸题，及用古题而自出新意，或首赋题事，及杜甫、元白新乐府是也。”[②]王士祯《带经堂诗话》又言：“今在乐府横吹，郭茂倩《乐府诗》所载，则始于六朝刘孝标、王褒诸人，而古辞不传，可惜也。”[③]冯班、王士祯都指出了今存横吹曲辞是南朝及以后文人赋《横吹》诸题，是属于文人诗创作的范畴，与汉乐府横吹曲是有别的。两者的关系是，前者是在后者曲调曲题局限下的个人创作。但王士祯所言的“古辞不传，可惜也”未必真，从一个层面说，横吹曲古辞不传，正为南朝人以“赋题法”作边塞乐府提供了一个高度开放的创作空间，从而为边塞乐府确立具有地域特征性的边塞意象及以汉喻今的抒发模式，这些艺术探索为极大地促进了唐代边塞乐府的艺术性。

南北文化的交流不仅使北歌南传成为可能，而且还在一定程度上刺激了南朝审美趣味的变化，萧绎《玄览赋》有“闻羌笛之哀怨，听胡笳之凄切”句，《陈书·章昭达传》载当时贵族好北声，“每饮食必盛设女伎杂乐，备尽羌胡之，声音律姿容，并一时之妙，虽临对寇敌，旗鼓相望，弗之废也。”[④]《隋书·音乐志》记载陈后主继位后，“耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，故谓之《代北》，酒酣则奏之”[⑤]。这些北方乐曲由北方乐工不断带入南朝宫廷，悲壮的曲调令南朝统治者激赏不已。上有所好，下必甚焉。南朝边塞乐府诗拟作之盛与此。

四、横吹曲的音乐特性与边塞乐府诗

南朝诗人以“赋题法”所作的边塞乐府诗，主要是以具有较强地域暗示性之乐府曲题为主，而最为典型变是横吹曲题拟作。“横吹为北曲”[⑥]，汉横吹曲来自北狄乐，在汉乐府中以军乐的身份被演奏，其曲题不断为后世文人所拟作。吉川幸次郎曾指出短箫铙歌在音乐上军乐性质对后世文人拟作有很大影响[⑦]。其实，

---

① 阎采平：《北朝乐府民歌的南流及其对南朝文坛的影响》，《湘潭大学学报》第1期，1998年。
② ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版，1978年，第37页。
③ ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，第22—23页。
④ ［唐］令狐德棻撰：《周书》，北京：中华书局，1971年，第184页。
⑤ ［唐］魏征等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第309页。
⑥ 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第43页。
⑦ ［日］吉川幸次郎著，章培恒等译：《中国诗史》，合肥：安徽文艺出版社，1986年，第103页。

这种乐府音乐与文学的特性又岂是止于短箫铙歌，横吹曲题与文人拟作横吹曲辞又何尝不是这样的关系。

汉横吹曲题之所以成为南朝，尤其是梁陈诗人重点拟作的边塞乐府诗题，除与横吹曲的音乐曲调有关外，还与南朝文人的审美情趣有关，沈德潜《说诗晬语》云："梁时《横吹曲》，武人之词居多，北音竞奏，钲铙铿锵。"[①]正是这铿锵的北音之调吸引了南朝人文，他们拟作横吹曲题主要是出于娱乐情性的需要。南朝边塞乐府，与其说是他们对汉魏乐府的追慕、"对建安风骨的模拟和保留"[②]，不如说是他们出于对具有异域情调的横吹曲审美趣味的爱好、对铿锵北歌的欣赏。

作为横吹曲所用的笛、箫、笳、角等乐器，其突出的音乐特质便是"哀"。《宋书·乐志》也引杜挚的《笳赋》言其为李伯阳入西域所造，说明笳是由西域传入中原的乐器，与中原八音不同。江淹《横吹赋》描写其音调是"故西骨秦气，悲憾如怼；北质燕声，酸极无已。断绝百意，缭绕万情"，"奏此吹兮有曲，和歌尽而泪续"[③]。《晋书·乐志》也载："鼓角横吹曲。鼓，案《周礼》'以鼗鼓鼓军事'。角，说者云，蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越沙漠而军士思归，于是减为中鸣，而尤更悲矣。胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也"[④]。而横吹曲的"哀"性乐调，与南朝社会重"哀情"的审美风尚不谋而合。南朝赏乐尚哀，具有军乐性质的横吹曲调亦以哀怨之音为主，所以南朝人以"赋题法"拟横吹曲题可谓是水到渠成。

南朝诗人的边塞乐府中所表现出的骨健风格并非其创作初衷，而是诗歌客观表达出的一种美学风格，其所涉及的征战题材，不过强化他们所崇尚的"哀情"的一种表达技巧。南朝诗人拟作横吹曲题虽是为满足其娱乐需要，但在客观上，这些边塞乐府诗却"使一直弥漫着过分阴柔气息的齐梁诗坛上，出现了阳刚之美、充实之美开始发生的前兆，预示着我国古代诗歌风格将出现一次大的革新"[⑤]，这"革新"的结果便是唐代边塞乐府诗歌高潮的到来，无疑南朝边塞乐府诗为这高潮到来提供了良好的艺术借鉴和宝贵经验。

---

① ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第533页。
② 阎采平：《梁陈边塞乐府论》，《文学遗产》第6期，1988年。
③ ［明］胡之骥注：《江文通集汇注》，北京：中华书局，1984年，第
④ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第715页。
⑤ 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。

朱谦之说，中国文学的特征就是音乐文学。中国文学的进化彻始彻终都是和音乐不相离的，所以有一种新音乐发生即有一种新文学发生。中古文学随着音乐而演进与变化，其最为明显的例子，就是边塞诗与北歌边声的关系。[①]胡乐南传在南朝文学上的一大意义就是对边塞乐府诗的繁荣产生了催化剂的作用。

北歌中具有军乐性质的横吹曲与南朝边塞乐府的繁荣关系密切，北歌南传，在一定意义上，促进了南朝边塞乐府的繁荣。横吹曲传自塞外，在汉代传入的横吹曲主要是音乐曲调，而萧梁时传入的“梁鼓角横吹曲”不仅是乐曲，而且连同歌辞一并为南朝引进，从而促进了南朝边塞乐府诗的发展。可以说，南朝乐府边塞诗，是北地胡乐南传的硕果。阎采平《梁陈边塞乐府论》明确地指出，齐末梁初以前，南传的北歌主要是指音乐曲调而言，萧梁后期，北歌的音乐曲调连同歌辞一并传入南朝乐府，并被命名为“梁鼓角横吹曲”，之后梁陈拟作边塞乐府蔚然成风[②]。钱志熙在《魏晋南北朝诗歌史述》中更为详细地分析了北歌南传的情况，作者指出：

> 现存的北朝乐歌之一大宗，为《梁鼓角横吹曲》。北朝乐歌而冠以梁朝之名，正是因为其输入梁朝之后，成为梁朝乐制中的一部分。而其输入的方式也不是零散地输入，而是大宗地输入，所以得以在整体上保存北乐的风貌。值得注意的是，南朝输入北朝乐府，在音乐上实际上也是一种互补。南朝乐府，其雅歌部分，同样是承自魏晋，但渐趋呆板、衰落，于是吴声、西曲大量地进入乐府，造成音乐上得新时代。但是吴声风格毕竟趋于软丽，这时风格刚健质直的北歌适时而进，实是对南朝乐坛的一次大调剂。[③]

北歌曲调因迥异于吴声西曲而为时人所喜爱，文人拟辞也虽之增多，如王融的《阳翟新声》、释宝月的《行路难》、王筠的《行路难》、梁武帝和吴均的《雍台》、江总的《横吹曲》、萧纲的《和湘东王横吹曲三首》、陈后主有《杨叛儿歌》。

北方胡曲随着南北战争、文化交流传至南方，并深受当局喜爱。《隋书·音乐志》载：

> 清乐，其始即清商三调是也。并汉来旧曲，乐器形制并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张

---

① 朱谦之著：《中国音乐文学史》，北京：北京大学出版社，1989年，第53页。
② 阎采平：《梁陈边塞乐府论》，《文学遗产》第6期，1988年。
③ 钱志熙著：《魏晋南北朝诗歌史述》，北京：北京大学出版社，2005年，第220—221页。

氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之，高祖听之，善其节奏，曰："此华夏正声也，昔因永嘉流于江外。我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在，可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。"其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》。[①]

晋末永嘉之乱，伶官乐器因此流入西凉、前秦。北方胡曲在刘宋时已流传到南方，横吹曲在南朝演奏的情景在宋齐史书中均有记载。北歌南传之所以在南朝，尤其是梁陈时期，引起广泛影响。文人拟横吹曲题拟作的增多，这还与出身戎武的皇室的偏好和提倡有关。

南北朝时代，虽然政权相互对峙，但双方文化交流并未完全被阻隔。横吹曲调在南方广为流传，并为南朝统治者所青睐。刘宋宫廷中"有西、伧、羌、胡诸杂舞"[②]，但没有歌辞流传。宋苍梧王刘昱曾"取马置光明亭前，自驱骑刺杀之，因共与屠割，与左右作羌胡伎乐"[③]。宋末萧道成与沈攸之作战，进攻郢城，"郢城既不可攻，平西将军黄回军至西阳，乘三层舰，作羌胡伎，溯流而进"[④]。郁林王萧昭业在齐武帝丧事期间，竟然于后宫"尝列胡伎二部夹阁迎奏"[⑤]，并"每三四更中，鼓声四出，幡戟横路"，"高障之内，设部伍羽仪。复有数部，皆奏鼓吹羌胡伎、鼓角横吹，夜出昼反，火光照天"[⑥]。至陈代，世族文人对北方异域音乐的喜爱更是有增无减。史载陈后主，"遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之"，"唯赏胡戎乐，耽爱无已"，"后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌，别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕"[⑦]。由此见南朝君主于北方胡乐喜好之甚。统治者爱好胡乐，朝野上下也趋之若鹜。史载章昭达"每宴会，必盛设女伎杂乐，备尽羌胡之声，音律姿容，并一时之妙。虽临对寇敌，旗鼓相望，弗之废也"[⑧]。綦毋珍之在湖熟迎接其目，阵容甚为壮大"将清髦百人自随，鼓

---

① ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第377页。
② ［南朝梁］沈约：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第552页。
③ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第10页。
④ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第449页。
⑤ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第73页。
⑥ ［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第103页。
⑦ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第311页。
⑧ ［唐］姚思廉撰：《陈书》，北京：中华书局，1972年，第184页。

角横吹，都下富人追从者百数”[1]。

上层统治者对异域曲调如此激尚，御用文人便纷纷赋咏横吹曲调，投其所好。但这一时期的横吹曲还未被采入乐府，也没有引起文人们的广泛关注，除鲍照的《梅花落》外，几乎没有文人拟作。至梁陈，这种状况有了显著的改观，文人拟横吹曲题骤增。梁陈文人大量拟作《横吹曲》，如《出塞》、《入塞》等边塞题材的诗歌，与北方音乐的南传及南朝统治者的偏好有关。曹道衡、沈玉成在《南北朝文学史》中明确指出了梁陈诗风的这种变化，即文人拟乐府的增加，与南朝武臣接纳文士、对金戈铁马的异域情调感兴趣有关。[2]可以说，梁陈时期文人拟横吹曲题增多的文学现象，是出身戎武的皇室的喜好与提倡、横吹曲被南朝采入乐府及其本身的音乐属性等因素共同作用的结果。

总之，北歌对南朝乐府边塞诗的题材内容和情感基调起了很大刺激和诱发作用。南传的北歌以哀怨悲苦、铿锵有力的情感基调暗合了南朝诗人尚“悲”的审美趣味，作为北歌代表的鼓吹横吹曲，因此得到南人的青睐，拟作诗篇也随之增多。他们的拟作以此涉及到了几乎所用的边塞题材。南朝边塞乐府诗，与其说是他们对汉魏乐府的追慕，勿宁说是对铿锵北歌的青睐。他们拟作横吹曲题的创作初衷是为满足其娱乐需要，但在客观上，这些边塞乐府诗却“使一直弥漫着过分阴柔气息的齐梁诗坛上，出现了阳刚之美、充实之美开始发生的前兆，预示着我国古代诗歌风格将出现一次大的革新”[3]，这“革新”的结果便是唐代边塞乐府诗歌高潮的到来，而南朝边塞乐府诗为这高潮到来提供了良好的艺术借鉴和宝贵经验。

第六节 有边地经历诗人的边塞乐府诗

*边塞乐府诗在南朝诗坛上可谓是独树一帜，在轻柔绮靡的诗风中显现出了刚健之气，许学夷言“绮靡者，六朝本相；雄伟者，初唐本相也”，许氏此论道*出了六朝文学与初唐文学差异，而由六朝之“绮靡”进入初唐之“雄伟”者，南朝边塞乐府诗无疑起到了重要的过渡作用。南朝边塞乐府多是向壁虚构之作，但亦不乏偶尔为之的纪行写实之作，如萧纲、吴均、齐高帝等人的边塞乐府。

---

[1] ［唐］姚思廉撰：《陈书》，北京：中华书局，1972年，第1929页。
[2] 曹道衡，沈玉成著：《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1998年，第283—284页。
[3] 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。

一、萧纲的边塞乐府诗

南朝边塞乐府诗人中边地经历相对丰富的当推萧纲，其边塞乐府也因此而别具一格。萧纲曾先后镇守雍州、襄阳，两地在当时是处于萧梁与北魏的边境地区。在被立太子之前，萧纲有过镇守雍州、荆州的政治生活经历。周一良言："雍州边胡，且多蛮左，虽属南朝版图，其风习实与北方为近。"[①]荆、雍地区在当时处于南北交界之地带，这段边陲镇守、北伐征战的经历使其对边地生活有着独特的理解。他的这种边地经历对其边塞乐府诗产生了直接的影响，如有关边景的描写，不仅仅是隶事用典，战争体验相较其他南朝诗人更为深刻。可以说，萧纲的边塞乐府带有一定的生活体验，并非全为想象之辞。

普通四年（523）萧纲为雍州刺史，"都督雍梁南北秦四州郢州之竟陵司州之随郡诸军事、平西将军、宁蛮校尉"。又镇守襄阳时，有过两次征讨北魏的经历：一次是普通六年（525）"表北伐，遣长史柳津、司马董当门、壮武将军杜怀宝、振远将军曹义宗等众军进讨，克平南阳、新野等郡，魏南荆州刺史李志据安昌城降，拓地千余里"[②]，《资治通鉴》卷一百五十又载普通六年（525）"正月，丙午，雍州刺史晋安王遣安北长史柳浑破魏南乡郡，司马董当门破魏晋城。庚戌，又破马圈、雕阳二城"[③]；一次是"大通初，王总戍北侵，以摛兼宁蛮府长史，参赞戎政"[④]。在《与刘孝绰书》中，萧纲又写出了边地征战的深切体会："顷拥旌西迈，载离寒暑。晓河未落，拂桂棹而先征；夕鸟归林，悬孤帆而未息。足使边心愤薄，乡思邅迴"，在《答张缵谢示集书》中，又再次强调了边塞特征及个人体验："伊昔三边，久留四战，胡雾连天，征旗拂日，日闻坞笛，遥听塞笳，或乡思凄然，或雄心愤薄，是以沈吟短翰，补缀庸音，寓目写心，因事而作"。在《答徐摛书》中，萧纲又对其雍州生活加以概括并以此自许："驱驰五岭，在戎十年，险阻艰难，备更之矣。观夫全躯具臣，刀笔小吏，未尝识山川之形势，介胄之勤劳，细民之疾苦，风俗之嗜好，高阁之间可来，高门之地徒重，玉馔罗前，黄金在握，浞訾栗斯，容与自熹，亦复言轩羲以来，一人而已。"由此知，萧纲于边地生活是深有体验的，故所作边塞乐府能与众不同。

萧纲《陇西行》其三：

---

① 周一良著：《魏晋南北朝史论集》，北京：中华书局，1963年，第70页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第109页。
③ ［宋］司马光著：《资治通鉴》，北京，中华书局，1956年，第4690页。
④ ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第1521页。

悠悠悬旌旆，知向陇西行。减灶驱前马，衔枚近后兵。沙飞朝似幕，云起夜疑城。迥山时阻路，绝水亟稽程。往年郅支服，今岁单于平。方欢凯乐盛，飞盖满西京。

《陇西行》又名《步出夏门行》，属《相和歌辞·瑟调曲》。汉代设有陇西郡，《汉书·赵充国传》载："山西天水、陇西、安定、北地处势迫近羌胡，民俗修习战备，高上勇力鞍马骑射。故秦诗曰：'王于兴师，修我甲兵，与子偕行。'其风声气俗自古而然，今之歌谣慷慨，风流犹存耳。"[①]汉乐府《陇西行》写女子支撑门户，有巾帼不让须眉之气概，但与边塞内容没有关系。《乐府解题》曰："古辞云：'天上何所有，历历种白榆。'始言妇有容色，能应门承宾，次言善于主馈，终言送迎有礼。此篇出诸集，不入《乐志》。若梁简文'陇西战地'但言辛苦征战，佳人怨思而已。"[②]《陇西行》乐府古题与边塞题材不相关，陆机、谢灵运、谢惠连等人的拟作也与边塞征战无关。萧纲以此题汉人征讨匈奴事，于边塞乐府诗题有开创之功。

《雁门太守行》其二：

陇暮风恒急，关寒霜自浓。枥马夜方饲，边衣秋未重。潜师夜接战，略地晓摧锋。悲笳动胡塞，高旗出汉墉。勤劳谢功业，清白报迎逢。非须主人赏，宁期定远封？单于如未系，终夜慕前踪。

《雁门太守行》属《相和歌辞·瑟调曲》，其开首曰"孝和帝在时，洛阳令王君，本自益州广汉蜀民，少行宦，学通五经论"，结尾曰"为君作词，安阳亭西，欲令后世，莫不称传"。乐府古辞是歌颂东汉洛阳令王焕事迹，与《后汉书·循吏传》记载相符，而与边塞内容无关。《乐府解题》曰：'按古歌辞历述涣本末，与传合。而曰《雁门太守行》，所未详。若梁简文帝'轻霜中夜下'，备言边城征战之思，皇甫规雁门之问，盖据题为之也"。[③]《乐府诗集》不解为何《雁门太守行》题为《洛阳令行》，且简文帝以之写边塞征戍之题材。朱乾《乐府正义》解释说："按古辞咏雁门太守者不传，此以乐府旧题《雁门太守》咏洛阳令也，与用《秦女休行》咏庞烈妇者同；若改用《庞烈妇行》，则是自为乐府新题，非复旧制矣。凡拟乐府有与古题全不对者，类用此例，但当以类相从，不须切泥其事。"丁福

---

① ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962年，第2998页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第542页。
③ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第573—574页。

保言："古人作迂腐，有题有调。后人删其题而存其调，如《雁门太守行》，乐府之调也，其题为《洛阳行》，见《宋书·乐志》。后世各选本，选《雁门太守行》而去其题，读者误认其调为题。但觉其辞与题绝不相关者，职此故也。"[①]以调为题，是汉乐府制题方法之一。一般而言，汉乐府曲题与本事是有关联的，所以其古辞最初应用与雁门太守有关，后来古辞不存，东汉人因主题近似而用之咏洛阳令事。这也是后世乐府看似曲调与曲辞无关系的一个重要原因。

简文帝的《雁门太守行》于乐府边塞诗题亦有开创之功，王琦在《李长吉歌诗汇解》同题下言："梁简文帝之作，始言边城征战之思。长吉所拟，盖祖其意。"诗人通过战争艰辛的描写，颂扬了边塞将士的英雄主义情怀。后四句通过用典写出了战士杀敌报国的功业志向，至唐代，这种功业情怀发展成为声律风骨兼备的时代最强音："气高轻赴难，谁顾燕山铭"、"相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋"。

萧纲"因事而作"，以乐府旧题创作边塞乐府诗歌，如《度关山》、《陇西行》、《从军行》等。其中以《陇西行》、《雁门太守行》旧题为边塞诗，萧纲是第一人，之后，诸题成为乐府边塞诗的常用题目。《古今乐录》引王僧虔《技录》云："《雁门太守行》歌古洛阳令一篇"，《乐府解题》曰：'按古歌词，历述涣本末，与传合。而曰《雁门太守行》，所未详。若梁简文帝'轻霜中夜下'，备言边城征战之思，皇甫规雁门之问，盖据题为之也。"[②]《雁门太守行》本来有八解，是歌颂洛阳令王涣事迹的，用来写边塞题材，萧纲是第一人。《陇西行》一题，由《乐府诗集》古辞知，是用来写妇人之德的，陆机、谢灵运、谢惠连的拟作也未涉边塞，到简文帝开始描写征战辛苦及佳人怨思，同时的庾肩吾也有一首《陇西行》是写边塞题材的，至唐代此题成为典型的边塞乐府题目。萧纲诗歌多是轻靡绮丽之调，鲜有清峻质朴之音，其边塞乐府诗则是"气格流宕雄浑，和他的宫体诗如出二人之手"[③]，如《雁门太守行》、《陇西行》、《从军行》等与《戏赠丽人》、《咏内人昼眠》等宫体篇什较然两体。萧纲的从军经历，使得他的边塞乐府，如《从军行》、《陇西行》、《雁门太守行》、《度关山》等诸作，与其诗"多滞色腻情，读之如半醉酣情，恹恹欲倦"的诗风不同。萧纲虽以宫体诗人名世，但其于边塞乐府诗题及内容的开创之功不可抹杀。

---

① ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第158页。
② ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第573页。
③ 曹道衡、沈玉成著：《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1991年，第253页。

二、吴均的边塞乐府诗

吴均的边地经历虽然不如萧纲丰富，但其边塞乐府诗在南朝亦别具特色。吴均曾从临川王萧宏北伐，到过南北边界之地，并作《登寿阳八公山》、《初至寿春作》、《八公山赋》等。但自鲍照之后，作为有意识地大量写作边塞乐府的诗人，相对南朝其他诗人而言，他的边地经历于其边塞乐府的雄健朴实之风是颇有影响的。《梁书》评吴均“文体清拔有古气”， 许学夷《诗源辨体》评吴均五言诗作“声渐入律，语渐绮靡，在梁陈间稍称遒迈”[①]。在南朝诗坛，像这样具有“西汉骨气”、“清拔有古气”、“稍称遒迈”的诗歌可谓是空谷绝音，而尤以其边塞乐府为代表。

《梁书》本传称吴均“文体清拔有古气，好事者或效之，谓为‘吴均体’”。同书载刘之遴“好属文，多学古体，与河东裴子野、沛国刘显常共讨论书籍，因为交好”[②]。吴均“古体”与此相类，是就与吴声新曲相别的汉魏“言志”之作而言。史载“梁奉朝请吴均有才器，常为《剑骑》诗云：‘何当见天子，画地取关西？’高祖谓曰：‘天子今见，关西安在焉？’均默然无答。”[③]又，“叔痒与何仲言同事梁武，赋诗失旨，谓曰：‘吴均不均，何逊不逊。’遂永疏隔。”[④]由此可见，吴均其人其诗在当时不为所重，其诗歌所具有的“清拔之气”，在边塞乐府诗也主要是表现怀才不遇之愤懑和立功报国之壮志。

在鲍照之后，吴均可谓是有意识地大量创作边塞乐府诗的，吴乔《围炉诗话》引冯班言：“吴叔庠，边塞之文所祖也”[⑤]。有不少边塞乐府诗题是最先由吴均用之来写边塞题材，如《战城南》、《入关》等。汉乐府《战城南》古辞是写战争灾难，吴均《战城南》是对同题之作题材主旨的突破与创新，诗曰：“前有浊樽酒，忧思乱纷纷。小来重意气，学剑不学文。忽值明关静，匈奴遂两分。天山已半出，龙城无片云。汉世平如此，何用李将军。”此诗写将士英勇善战而使边塞得以安宁，与以往表现战争残酷及反战主题的同题之作不同。

吴均还第一次以《入关》题写边塞乐府，无论在措辞还是构思方面都可看出鲍照《代出自蓟北门行》的痕迹。《入关》：

---

① ［明］许学夷著：《诗源辨体》，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 126 页。
② ［唐］姚思廉撰：《梁书》，北京：中华书局，1973 年，第 574 页。
③ ［隋］阳玠撰，黄大宏校笺：《八代谈薮校笺》，北京：中华书局，2010 年，第 247 页。
④ ［明］张溥著，殷梦伦注：《汉魏卢潮百三家集题辞注》，北京：中华书局，2007 年，第 325 页
⑤ 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983 年，第 520 页。

羽檄起边庭，烽火乱入萤。是时张博望，夜赴交河城。马头要落日，剑尾掣流星。君恩未得报，何论身命倾。

《入关》是汉乐府旧题，属横吹曲。诗歌描写了一位国难当头，奔赴沙场的勇士形象，风格雄健朴实，与南朝诗坛的纤细绮靡之诗风不同。诗歌开篇通过渲染边地气氛来烘托人物及结尾自抒怀抱的表现手法对唐代乐府边塞诗有很大的启发，高适《燕歌行》的“汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼”、岑参《轮台歌》的“戍楼西望烟尘黑，汉兵屯在轮台北”，都可看出吴均对他们诗歌表达的直接影响。吴均的边塞乐府不仅于乐府古题有开创之功，在诗歌章法与语言风格等方面，也对后人边塞乐府产生了一定影响，如岑参《白雪歌送武判官归京》“北风卷地白草折，胡天八月即飞雪”从《胡无人行》“高秋八九月，胡地早风霜”中来。

关于吴均的边地经历与其政治干略有必要做一下说明，这也是南朝文人与北朝文人的一大区别之一。南朝尚文，北朝重武。可以说，南朝文人是学者艺术性的，北朝文人趋向是文武兼备型的，当然“文”的程度是逊于南朝人的。南朝文人谈武事被轻视。《宋书·宗慤传》载：“时天下无事，士人并以文义为业，炳素高节，诸子群从皆好学，而慤独任气好武，故不为乡曲所称。”[①]为后人所称许的“乘风破浪”的宗慤在当时竟因“任气好武”而“不为乡曲所称”。南朝社会的轻武思想也表现在家书、家训中，如王僧虔的《诫子书》和颜延之的《颜氏家训》。统观王僧虔的《诫子书》主要是从谈玄、为学、书法等三个方面告诫子孙，而这其中的任何一个内容都与武事无关，其中又以劝学为重，他诫其子说“况吾不能为汝荫，政应各自努力耳”，“各自努力”的方向是为“龙凤”、“虎豹”，而通过的途径便是“体尽读数百卷书”。颜延之《颜氏家训》亦以武事为耻，而对为学谆谆教诲，并但列《勉学》一篇。他们这种对武事的不屑，代表了南朝文人轻武重文的一个重要表现。吴均身处这样一个重武轻文的贵族社会，其所谓的“文韬武略”是可以想见的。他在边塞乐府中所言的“为君意气重，无功终不归”(《战城南》)、“生死报君恩，谁能孤恩腼”。(《雉子斑》)、“君恩未得报，何论身命倾”。(《入关》)、“男儿不惜死，破胆与君尝（《胡无人行》）等报国为君思想，在一定意义上说，是一种理想和寄托，而于现实是两体的。刘餗《隋唐嘉话》言：“齐吴均为文多慷慨军旅之意，梁武帝被围台城，朝廷问均外御之计，怯怛不知

① ［南朝梁］沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第1971页。

所答，启云：‘愚计速降为上计。’”[①]面对出兵迎敌之大计，朝廷咨询于吴均无疑是问道于盲，吴均所谈也可谓是纸上谈兵。倒是齐武帝看得透彻，一语中的：“学士辈不堪经国，唯大读书耳。经国，一刘系宗足矣。沈约、王融数百人，于事何用？”[②]面临大敌，吴均或以出降为计，或三缄其口，我们不能指责吴均的临阵而逃，而是应明了那个时代没有为诗人提供发展现实才干的土壤。以鲍照、吴均等为代表的庶族文人的所谓“纸上谈兵”的状况都可作如是观。

南朝边塞乐府诗，多是通过对汉代史实的重构剪辑，来表达渴望统一中原的政治情结，这在一定程度上弥补了现实社会的政治遗憾。他们在诗歌中所表现的立功边塞、慷慨报国愿望多是从汉人视角来抒发，而这也正是现实社会中他们所缺失的。面对现实社会的无奈，所谓戍边报国、一统中原的雄心壮志只是在诗歌中的咏叹，是寄慰藉于汉代的人物典故中，而鲜有如汉人般的文韬武略和雷厉风行。所以，面对南朝贵族化的社会，我们不能对南朝的边塞乐府立功边塞、杀敌戍边的内容求全责备。

三、其他诗人的边塞乐府诗

齐高帝萧道成在宋明帝时戍守淮北，但却遭见疑，于是作《塞客吟》以自鸣。《南齐书·苏侃传》载张永、沈攸之兵败，淮北危机，宋明帝派萧道成戍守淮北，但“不满千人，每岁秋冬间，边淮骚动，恒恐虏至。上广遣侦候，安集荒余，又营缮城府。上在兵中久，见疑于时，乃作《塞客吟》以喻志”[③]，又《南史·齐本纪》载宋明帝“寝疾，为身后之虑，多翦功臣，上亦见疑，每云：‘萧道成有不臣相’时镇淮阴，每怀忧惧”[④]。齐高帝《塞客吟》有创作背景与动机，与其他“为文造情”、向壁虚构的南朝边塞乐府诗不同。《塞客吟》诗序曰：

宝纬紊宗，神经越序。德晦河、晋，力宣江、楚。云雷兆壮，天山繇武。直发指秦关，凝精越汉渚。秋风起，塞草衰，雕鸿思，边马悲。平原千里顾，但见转蓬飞。星严海淨，月澈河明。清辉映幕，素液凝庭。金笳夜厉，羽轎晨征。斡晴潭而怅泗，枻松洲而悼情。兰涵风而泻艳，菊笼泉而散英。曲绕首燕之叹，吹轸绝越之声。欷园琴之孤弄，想庭藿之余馨。青关望断，白日西斜。恬源靓雾，垄首晖霞。戒旋鹚，跃还波，情绵绵而方远，思袅袅而遂

① ［唐］刘餗撰：《隋唐嘉话》，北京：中华书局，1979年，第59页。
② ［唐］李延寿：《南史》，北京，中华书局，1975年，第1927页。
③ ［南朝梁］萧子显著：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第527页。
④ ［唐］李延寿撰：《南史》，北京：中华书局，1975年，第113页。

多。粤击秦中之筑，因为塞上之歌。

歌曰:

朝发兮江泉，日夕兮陵山。惊飙兮瀚汨，淮流兮潺湲。胡埃兮云聚，楚旆兮星悬。愁墉兮思宇，恻怆兮何言。定寰中之逸鉴，审雕陵之迷泉。悟樊笼之或累，怅遐心以栖玄。

由序文知，此诗是萧道成在南朝边塞（淮河一带）有感而发，“秋风起，塞草衰，雕鸿思，边马悲”写出了北方边地风景的鲜明特色。因为诗人的边地经历与诗歌鲜明形象及有感而发的情怀，使之迥异于南朝明艳绮丽之边塞乐府诗。

刘峻也有过边地经历，对其边塞乐府创作有一定影响。胡应麟《诗薮》云：“刘孝标本命法武，年八岁，为魏兵所掠，转徙入代都，贫不自立，寄人庑下读书。后归南朝”，“世知孝标为梁人而不知入北”[①]。刘峻幼年被掳入北朝，齐永明中返回南朝，这段经历对其诗歌创作是有影响的。其《出塞》云：“蓟门秋气清，飞将出长城。绝漠冲风急，交河夜月明。陷敌摐金鼓，摧锋扬旆旌。 去去无终极，日暮动边声。”其中写边景“绝漠冲风急，交河夜月明”与单纯模拟想象不同。

徐陵的边地经历与其出使北朝有关，《南史》本传载徐陵在梁武帝与梁敬帝时曾出使东魏与北齐，这样的出塞经历是其边塞乐府能出于流俗、别具气象的重要原因。陈祚明《采菽堂古诗选》言“孝穆乐府，风化老练，殆兼李、杜之长矣！”[②]他的边塞乐府诗也因其特殊的边地经历而更为真切形象，如《关山月》两首：

关山三五月，客子忆秦川。思妇高楼上，当牕应未眠。星旗映疎勒，云阵上祁连。战气今如此，从军复几年。

月出柳城东，微云掩复通。苍茫萦白晕，萧瑟带长风。羌兵烧上郡，胡骑猎云中。将军拥节起，战士夜鸣弓。

《关山月》，汉横吹曲旧题，南朝人拟作多写征夫思妇之离别相思。徐陵《关山月》写思妇相思之情能脱略南朝冶艳绮靡之风，音律和谐而气象开阔，可谓是唐代边塞乐府之先声。许学夷《诗源辨体》评此诗歌是“为类初唐”。

第七节 南朝边塞乐府诗的特点

① ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第282页。

② ［清］陈祚明编选：《采菽堂诗话》，上海：上海古籍出版社，2008年，第957页。

宫体诗人为边塞乐府诗是南朝边塞乐府的一个诗歌特色，以萧纲为代表。作为宫体诗人，其边塞乐府难免带有一定的宫体气息，这在其诗歌的结尾处表现尤为明显：如《雁门太守行》其三“寄语金闺妾，勿怨寒床虚”、《陇西行》其一“当思勒彝鼎，无用想罗裙”、《从军行》“合适返旧里，遥见下机来”等。萧纲的边塞乐府多是在立功边塞的雄心壮志之后拖一条宫体哀怨的尾巴，使诗歌带有几份妩媚的气息，在一定程度上局限了诗歌的表现力度，这也是宫体诗人为边塞乐府的一大特点，同时萧纲等人的边塞乐府以征人思妇相结合的表现手法无疑开启了唐代边塞乐府表现技巧的先河。

一、边塞与闺怨题材的结合

征人思乡或闺妇怀远是中国古典诗歌的一个传统题材，早在《诗经》时代便出现了，但在南朝齐梁之前，鲜有将征人思乡和闺妇怀远两个主题放在同一首诗歌加以表现的，如《召南·殷其雷》、《王风·君子于役》、《卫风·伯兮》等篇都是单一地写思妇对征人的怀念。

《召南·殷其雷》写闺中女子想念行役的丈夫，女子思夫心切，恍惚中将“雷声”当成丈夫还归的战车声。但空闻“车”响，不见君归，只有祈求丈夫早日归来，“振振君子，归哉归哉”，连续的叠句表达了女主人公焦灼不安的思念之情。之后，以“雷声”借代为征夫的表现手法，曹丕、傅玄等人的乐府诗歌均有继承：曹丕《黎阳作诗》言“殷殷其雷，濛濛其雨。我徒我车，涉此艰阻”，傅玄《杂言》曰“雷隐隐，感妾心，倾耳听，非车音”。《王风·君子于役》是通过赋法写家畜之习性而借以表达对征夫的思念之情，方玉润谓之“晋、唐人田家诸诗”[①]，此处“田家诗”是牧歌的代名词。《卫风·伯兮》曰“伯兮朅兮，邦之桀兮。伯也执殳，为王前驱”，直接用赋法夸耀其夫，进而直接表达孤苦索居的寂寞和痛苦，以致“愿言思伯，甘心疾首”，“愿言思伯，使我心痗”，情感强烈而奔放，似乖于《诗经》“中和”之原则。方玉润言：“此征伐不息，行者愁怨之诗。”[②]

《诗经》对后世文人诗歌的影响最为直接深远。建安边塞乐府直接借用《诗经》原句或化用诗歌词语、主旨内容，如曹丕的《黎阳作》直接化用《诗经》中的诗句“殷殷其雷，濛濛其雨”来表现征戍之途的艰难。在征战题材中，以对《豳

---

① ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第193页。
② ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第471页。

风·东山》的借鉴最为典型，曹操《苦寒行》、王粲《从军行》都有借此表达征战之苦辛。《诗经》中表现征夫思妇题材中，从对方设想的发达方式成为后世同类题材的主要表现方式。钱志熙《歌谣、乐章、徒诗》指出："我国古代的个体诗学的最早渊源，是可以追溯到小雅的。通过大雅、三颂及小雅的创作，士大夫阶层与诗歌传统取得一种联系，为后来文人徒诗创作传统的发生买下了一颗种子。"[①]由此可见，《诗经》中征夫思妇题材对后世影响之大。

汉乐府也写思妇思夫，但所抒之情的多是闺妇对游宦士子的思念，与边塞无关。至南朝边塞乐府则把思妇与边塞相联系，从思妇视角来表达征夫的思乡恋归之情，以反衬战争的残酷无情。南朝以前的边塞诗虽也涉及了思妇相思，但并不注重其肖像神态的描摹刻画，只是通过对话或动作，来表现思妇的相思怨恨之情，最具代表性的是陈琳的《饮马长城窟行》。诗歌全以对话体的形式展开，来表达对边战的怨恨之情。而南朝宫体诗人写思妇，则是着重描绘其外貌服饰而鲜及其言行举止，这在很大程度上弱化了边塞乐府的情感基调，使得本应慷慨悲壮的诗歌几乎都带有了"英雄气短，儿女情长"的感伤哀怨之情调。

征夫思妇题材在汉魏乐府中的数量相对少，宫体诗人创作的边塞乐府诗多以宫体手法移植于此，在描摹女性肖像时刻画细腻，心理描写委婉曲折，相对之前的边塞乐府诗，思妇形象刻画的尤为丰满。这种不同主要是由诗歌创作主体的不同所致。宫体诗人是典型的"生于深宫之中，长于妇人之手"，安定富庶的生活环境与汉魏尤其是曹魏诗人鞍鞯马上的生活迥异不同，所以两者诗歌的表现范围与格调自然迥异。但同时宫体诗人在描摹人物形象方面，相对来说，又略胜汉魏诗人一筹。

齐梁之前的边塞乐府诗的题材内容主要涉及两方面：或借从军边塞来抒写人生功名与理想，表达对功业的热切渴望，如曹植、鲍照、吴均等人的边塞诗；或是描写军队中的悲苦与快乐，同情下层士兵的悲惨遭遇，如曹操《苦寒行》、鲍照《代东武吟》等。

至南朝，以萧纲为代表的诗人则进一步地开拓了边塞乐府诗的表现领域。他们的边塞乐府诗不仅写上述题材，而且还喜欢把宫体诗中的女性、闺怨题材写入诗中，使边塞题材与宫体题材在边塞乐府中合流，边塞征战之苦与闺阁相思之怨

---

① 钱志熙：《歌谣、乐章、徒诗》，《中山大学学报》第1期，2011年。

因此便有机地联系起来，形成了征夫思妇相思怨旷的抒发模式。葛晓音《论齐梁文人歌行晋宋诗风的功绩》指出，“晋宋以前的古诗抒情都重在言志述怀，内容比较严肃，即使游子思妇一类题材也表现得比较庄重，日常闲居生活的琐细情趣很少入诗”，“而齐梁诗中大量的月露风云之状所表现的则是平时生活中的闲情、温情乃至艳情”，萧纲、萧绎等诗人便由此深向挖掘，“他们与一群宫廷文人不厌其烦地切磋酬答，却也造成了使日常生活普遍诗化的时代环境。日常生活的诗化从此成为我国文人诗的基本审美特征之一，这应归功于齐梁文人有意识的倡导”[①]。齐梁“日常生活的诗化”既是诗体解放的结果，更是齐梁文人对元嘉体的反拨，也正是“日常生活的诗化”诗歌创作倾向，才为具有较强社会性的边塞题材和世俗性的宫体题材的结合提供了可能。

征人思乡和思妇怀远作为诗歌中的传统题材，在南朝之前的诗歌，或从征夫视角，或代思妇立言，鲜有把两者相结合的表现，至南朝，征夫思妇形象在诗歌中交相呼应，从而强化了诗歌的抒情效果。征夫思妇是边塞征战题材中所涉及的一个问题的两个方面。换言之，征夫思妇的情感抒发主要依托的是边塞征战背景，而无休止的征战所带来的消极的社会后果也多是通过思妇思夫来表现的。江淹《横吹赋》言“美人恋而婵缓，壮夫去而踯躅。故感魂伤情，获赏弥倍”，南朝边塞乐府把边塞与闺怨相结合的初衷也在此：即出于“感魂伤情”之为文造情之需要。元杨载《诗法家数》言：“征行之诗，要发出凄怆之意，哀而不伤，怒而不乱。要发兴以感其事，而不失情性之正。或悲时感事，触物寓情方可。若伤亡悼屈，一切哀怨，吾无取焉。”[②]杨载所言的“征行之诗”自然包括边塞乐府中的征夫思妇题材，这种诗歌题材相对来说，比较适宜于闺怨情感的表达：把思妇置于边塞或征战为背景中，其抒情效果更为强烈震撼。边塞与闺怨相结合的诗歌题材无疑是为他们所倡导的哀怨之情提供了一种绝好的表达方法。

南朝边塞乐府中边塞与闺怨相结合，两者之所以能够结合于乐府诗，主要是由于乐府诗的传统继承性所致。松浦友久在《中国诗歌原理》中指出“边塞诗与闺怨诗相互依存的现象大体是产生于乐府诗领域的显著现象”，“这一点象征性地表明了乐府与徒诗在构思与手法上的差异”[③]。这种差异与乐府题材的相对独立

---

① 葛晓音：《论齐梁文人革新晋宋诗风的功绩》，《北京大学学报》第3期，1985年。
② ［清］何文焕编：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第733页。
③ ［日］松浦友久著，孙昌武，郑天纲译：《中国诗歌原理》，沈阳：辽宁教育出版社，1990年，第298页。

性有关。古乐府的表现手法在于拟古性即传统的继承性上，它大致以该乐府题的基本意象，包括意义的或声音的意象，以及拟作的的意象为前提，并继承借鉴其语言词汇、构思表现和诗歌韵律等。但后人拟作又不是单纯地机械模拟，亦暗含在拟古的基础上的突破与创新。

如果在一个乐府题上形成了边塞主题内容，那么其意象便很容易为后世拟作者所借用与发挥。南朝是一个求新尚变的时代，诗人并不甘心在前人的规范下讨生活，所谓“若无新变，不能代雄”。加之梁陈时期宫体诗风盛行，诗人重在描写女性的外貌、心理，于是闺怨题材便因此而为诗人所青睐，而边塞无疑是表现闺怨情感的绝佳题材，于是闺怨与边塞的结合在宫体诗人那里得到了契合：这也就是松浦友久所言的“作为战士望乡之念的核心的闺中之妻”和“作为空闺哀叹的重要原因的边境防守”[①]。

钟嵘《诗品序》言“或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽”，“凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？”萧纲《答张缵谢示集书》言“伊昔三边，久留四战，胡雾连天，征旗拂日，时闻坞笛，遥听塞茄，或乡思凄然，或雄心喷薄。”从此言论中可看出，南朝文人重视边塞题材的主要原因是“骋其情”。边塞题材既可以表现闺情闺怨，又可以借以抒发怀才不遇、还可以逞才炫博，可谓是身兼数职。所以，边塞与闺怨相结合的诗歌题材便成为南朝边塞乐府首选的诗歌内容了。南朝边塞闺怨题材的结合，有利于强化诗歌情感，但因南朝诗人受社会视野局限所致，其内容出现雷同化倾向：多遵循刻画描摹思妇，再以边塞背景烘托其怨旷之情，至唐代，边塞闺怨题材才水乳交融于乐府诗中，如王昌龄的《出塞》、高适《燕歌行》等诗篇。

南朝人写边塞诗并非从积极深广的社会参与意识出发，而多是“为文以造情”，侧重从情感体验的审美角度来创作诗歌。以闺妇为抒情视角来表现思妇怨边的主题，是南朝边塞乐府的主要表现内容。这类诗歌虽有表现思妇怨边的倾向，但目的却相对单一，仅仅局限于闺怨、思夫的狭隘范围，所以气格相对弱小。当时人认为这样的题材比较适合表达离别相思的哀怨之情，所以尽管南朝边境并不在地理意义上的北方，文人也鲜有边地经历，但他们却通过选择具有典型的北方地域性特征的意象入诗，来虚构边塞情景，以实现表现哀怨之情的诗歌需要。

---

① ［日］松浦友久著，孙昌武，郑天刚译：《中国诗歌原理》，沈阳：辽宁教育出版社，1990年，第294页。

南朝乐府边塞诗由于过分地渲染了边地的肃杀悲凉，突出了思妇怀远的幽怨之情，而缺乏盛唐乐府边塞诗所具有悲壮之感。但并不能因此而否定梁陈乐府边塞诗在边塞诗史上的作用，葛晓音在《盛唐边塞诗的历史价值和艺术魅力》中评价唐代边塞诗时说："如果说盛唐边塞诗中的奇情异彩是诗人们将建安时代的英雄气概结合于盛唐广阔多样的边塞生活的产物，那么它那悲壮动人的声情则是合理地吸取了南北朝边塞诗中苍凉哀怨之气的结果。"[①]南朝尤其是梁陈时期的边塞乐府诗所描写的边地苦寒、征战艰辛只是思妇怀远的抒情背景，至盛唐乐府边塞诗才将边塞苦辛与思妇思夫水乳交融。如果说，建安风骨为唐代边塞乐府诗树立了诗歌精神方面的典范，那么，南朝"为文造情"的曲折表达则为其提供了艺术技巧方面的借鉴，正是这两者的有机融合造就了盛唐边塞乐府的不朽成就。

边塞题材与闺怨题材的结合，可以相互构成双方的表现因素。前者给荒凉萧瑟的边塞世界增添一抹清丽绮艳的色彩，后者为缠绵幽寄的闺阁生活注入一丝阳刚之气。把旖旎温暖的闺阁与萧瑟荒凉的边地相对比所产生的巨大差异，对诗歌情感的表达起了极大的强化作用。南朝诗人利用这种跨时空的距离感来强化情感的表达方式，对唐代边塞乐府诗创作产生了积极的影响。南朝宫体诗人的边塞乐府多由是由宫闱走向边塞，相反，盛唐边塞乐府则多是由边塞连带闺阁。两者似乎表现似乎截然相反，其实精神表现是一脉相承。

南朝边塞乐府是以边塞背景来突显闺怨相思，而唐代尤其是盛唐边塞乐府是以闺阁来反衬战争的带给人们的灾难，两者的侧重点虽然不同，但表现方法却渊源有自。这也是南朝边塞乐府于边塞乐府发展的重要文学价值之所在。南朝宫体诗人以宫体手法处理边塞题材，把闺阁与边塞相结合，使乐府边塞诗具有了绮丽哀怨的风格，但同时，闺阁与边塞的结合也拓展了边塞题材的表现范围，增强了边塞诗歌的艺术感染力。南朝宫体诗人的乐府边塞诗开始了由宫闱向边塞的转变，在内容上，开初唐乐府边塞诗的先河。

二、边塞乐府意象的汉化性

陈平原言："历代文人吟咏侠客的无数诗篇，大都袭用一些基本词汇，正是看中其强烈的视觉效果。只要巧妙地嵌上几个这种词汇，诗篇马上就有一种慷慨悲凉的气氛。"[②]南朝文人游侠诗如此，边塞乐府更是如此，只是后者较前者可资

---

① 葛晓音著：《汉唐文学的嬗变》，北京：北京大学出版社，第121—122页。
② 陈平原著：《千古文人侠客梦——武侠小说类型研究》，北京：人民文学出版社，1992年，第1页。

借鉴的词汇更为丰富，包括地名意象、胡乐意象、人物意象、物候意象等。可以说，南朝边塞乐府便是这诸多意象的排列组合，虽然南朝诗人缺乏边地经验，但凭借广博的知识学养和细腻的艺术技巧，也能对边塞作惟妙惟肖地描摹。钱志熙指出南朝文人的“乐府边塞诗并没有太多的生活实感，但是从审美趣味来看，这批古曲名为边塞诗，却能将齐梁陈诗人从软靡之极、绮碎之极的创作气氛中引导出来，走入相对来说比较刚健、浑厚、充实的艺术境界”[①]。这种“刚健、浑厚、充实的艺术境界”的诗歌表达，对于很少有边地经历的南朝文人来说，主要便是依靠了不同边塞意象的烘托与渲染。

南朝诗人多采用“以汉喻今”的创作模式来消解社会现实对心理的冲击，寻求一种内心的平衡。这种矛盾平衡的实现体现在诗歌中便是对汉代史实的化用与推重：或以汉代边塞地名来构筑边塞背景、或用边地风物来渲染边塞特征，或以汉代名将的骁勇善战表达希冀立功边塞的雄心。南朝边塞诗人多以边塞地名意象与边地自然意象相组合，来渲染边地苦寒与战争的残酷，从而表现征戍将帅士卒的安边卫国之雄心壮志与英雄行为。在南朝边塞乐府诗中，汉代的史实典故在南朝边塞乐府中不断地被咏叹和运用，逐渐形成了意义相对稳定的具有较强地域性特征的边塞意象，并成为唐代乐府边塞诗的典型边塞意象。

一般而言，诗歌意象具有强烈的个性化特点，而最能见出诗歌的主体风格。也就是说诗歌意象是诗歌具有个性特点的重要特征之一，但是具有鲜明个性特点的诗歌意象。严格来说，在南朝边塞乐府中是缺席的。南朝文人作为群体性的诗人，他们的诗歌意象，尤其是边塞乐府的诗歌意象，多具有类型化的特征而个体性特点不明显，这也是其诗歌不能感人的一个重要原因。虽然如此，我们也不能低估南朝诗歌的边塞意象对边塞乐府诗歌发展的重要意义。余正松在《边塞诗研究中若干问题刍议》一文中，指出了南朝边塞乐府诗中边塞意象的诗歌史意义：

> 六朝诗歌在微观诗学——即意象的创造上，也为后世边塞诗的发展作出了重大贡献。秦汉时期，尽管与匈奴等民族的斗争异常激烈，这类生活在诗歌中亦有不少反映，但远不如六朝诗人在追怀汉人伟大功业时，以最能反映这种征战生活的大量边塞意象入诗，大大增加了边塞诗特定的语言形象，同时也借这些意象传递出诗人们强烈的英雄情怀。如以敦煌、玉门、瀚海、交

[①] 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》第4期，1995年。

河、祁连、楼兰等西部地名构成的意象，勾勒出边塞地域的苍茫和辽阔。以边亭、烽火、胡沙、朔风、胡霜、塞云等塞外景物构成的意象，渲染出塞外的荒凉和苦寒。以胡笳、箫鼓、战车、角弓、旗鼓等军用器物构成的意象，揭示出军容的声势和威猛。以卫将军、霍嫖姚、飞将军、班定远、张博望、窦车骑等英雄人物构成的意象，充分展示出诗人对前人的仰慕和自己的壮志豪情。这些边塞意象，在唐人边塞诗中大量运用，直接推动了唐代边塞诗的发展和成熟。[①]

余文较为全面的总结了边塞意象在南朝边塞乐府中的运用情况，并中肯地指出了这些边塞意象于边塞乐府发展的重要意义。南朝诗歌中的边塞意象为唐代边塞乐府所继承发展，使之具有了历史性、时代性的鲜明特点，如王昌龄的秦月汉关、王之涣的“羌笛”、李颀的“琵琶”等意象，这些边塞意象的诗歌意蕴更为开阔、情感更为充沛。唐代边塞意象诗歌内容和情感的变化，除唐代诗人个性增强的主体性因素外，还与南朝边塞乐府诗歌意象的确立有着重要的关系，这也是南朝边塞乐府于唐代诗歌的的一个重要贡献。

南朝边塞乐府几乎涉及了后世边塞诗歌中的所有意象，如地名意象、胡乐意象、人名意象、物候意象等。这些诗歌意象都具有明显的边塞地域性特征。在意象选择上，通过铺写边自然意象和地名意象，以渲染边地气氛：以物候意象，诸如黄沙、冰川、雪山、沙石、霜雾、雨雪等来铺设边地的苦寒；以地名意象，诸如蓟北、玉门、阳关、敦煌、楼烦、雁门、阴山、交河等来虚设边地背景。

南朝边塞乐府的一个明显特点是大量边地名称的应用，如西北的“阴山”、“居延”、“玉门”；西域的“天山”、“楼兰”、“轮台”；东北的“蓟北”、“雁门”、“玄菟”等；王文进把这种文学现象解释为时是对北方故都的依恋和对“天汉雄风的攀附”[②]，这种解释自有其合理的原因。由于缺乏实际的边地经历，只能借助于边地名称来虚设边地情境，以期再现文学上的真实。元好问《论诗三十首》言：“眼处心生句自神，暗中摸索总非真。画图临出秦川景，亲到长安有几人？”可谓是对南朝边塞乐府诗的绝好注脚。元好问的诗论强调了自然景色对诗歌创作的重要影响，但亦可借以用来说明南朝边塞乐府诗的诗歌特点，即虚构模拟性。而这种模拟虚构性的诗歌情境所产生的身临其境之感主要得益于史书典故或富

---

① 余正松：《边塞诗研究中若干问题刍议》，《文学遗产》第4期，2006年。
② 王文进著：《南朝边塞诗新论》，台北：里仁书局，2000年，第78—82页。

有边塞意味的意象名称。

（一）胡乐意象

胡乐所奏多为哀怨之声，文人诗赋中以“哀笳”、“悲笳”、“清笳”等语词相称。孙楚《笳赋》云：“衔长葭以泛吹，嗷啾啾之哀声。奏胡马之悲思，咏北狄之遐征”，江淹《去故乡赋》“吟燕笳而坐悲”，庾信也言“听胡笳而泪下”[①]。胡笳、羌笛等胡乐意象多出于少数民族，作为汉代鼓吹、横吹乐的主要演奏乐器而为朝廷所用。这些胡乐意象之所以能相对集中地出现在南朝边塞乐府中，除其具有少数民族乐器的身份外，还与其所奏乐曲具有军乐性、哀怨性的音乐基调有关。《六韬·虎韬》言凡帅出征“昼则登云梯远望，立五色旌旗；夜则设火云万炬，击雷鼓，振鼙铎，吹鸣笳”，《吴子·应变》亦言：“凡战之法，昼以旌旗旛麾为节，夜以金鼓笳笛为节”。古代将帅出师迎战是以胡笳、雷鼓助军威壮气势的，这也是后世文人多以胡乐意象入边塞诗的一个重要原因。

胡乐的这种“悲思”之情调，极易触动文人们的细腻情感而被引入诗词文赋。胡乐意象因为具有较强的地域性音乐特征，从一开始便被赋予了一定的乡关之情，杜挚《笳赋并序》言“昔李伯阳避乱西入戎。戎越之思，有怀土风。遂造斯乐。美其出入戎貉之思”，“严霜告杀，草木殒零。宾鸟鼓翼，蟋蟀悲鸣。羁旅之士，感时用情。乃命狄人，操笳扬清”[②]。因乡关之思而奏胡笳之音，这是个体主动通过演奏胡乐来表达思乡恋家之情，是“羁旅之士，感时用情”。但在古代诗文中，有关这种主动表达的属于少数，大多是听音生情，是处于一种被动的接受而引发思乡之情。这种情感相对主动接受更为强烈感人。嵇康在其《声无哀乐论》言“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐。哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”。吴兢《贞观政要》卷七也载唐太宗与朝臣谈论“亡国之音”之音时亦言“夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者听之则悲。悲悦在于人心，非由乐也”[③]。边塞乐府诗中的胡乐意象之所以能触发乡关之思，除与其自身曲调相关外，更重要的是与个体的身临其境感同身受有关，正如唐太宗“悲悦在于人心，非由乐也”。

《晋书》本传载刘琨“中夜奏胡笳，贼又流涕歔欷，有怀土之切”[④]，同书

---

① ［唐］令狐德棻撰：《周书》，北京：中华书局，1971年，第738页。
② ［唐］欧阳询撰：《艺文类聚》，北京：中华书局，1999年，第795页。
③ ［唐］吴兢撰，谢保成集校：《贞观政要集校》，北京：中华书局，2003年，第417页。
④ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1690页。

又载刘畴“曾避乱坞壁，贾胡百数欲害之，畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》、《入塞》之声，以动其游客之思。于是群胡皆垂泣而去之”[①]。刘琨、刘畴所以能却胡的原因是“奏胡笳”而胡人触音顿生乡关之思，所以“皆垂泣而去之”，乐由心生也。杨衒之《洛阳伽蓝记》也有类似载：“有田僧超者，善吹笳，能为《壮士歌》、《项羽吟》。征西将军崔延伯甚爱之。正光末，高平失据，虐吏充斥。贼帅万侯丑奴寇暴泾岐之间，朝廷为旰食，延伯总步骑五万讨之。延伯出师于洛阳城西张方桥，即汉之夕阳亭也。时公卿祖道，车骑成列。延伯危冠长剑，耀武于前。僧超吹《壮士笛曲》于后，闻之者懦夫成勇，剑客思奋。延伯胆略不群，威名早著，为国展力二十余年，攻无全城，战无横陈，是以朝廷倾心送之。延伯每临场，令僧超为《壮士声》，甲胄之士踊跃。”[②]虽然同时吹笳，但田僧超与刘琨、刘畴吹笳的效果不同，前者是鼓舞士气：“懦夫成勇，剑客思奋”，后者是使胡人“垂泣而去之”。笳的哀怨之音及效果功用由此可见，这也是笳与军乐相关的一个重要原因。

《晋书·乐志》载：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也”[③]，又载“鼓角横吹曲。鼓，案《周礼》‘以鼖鼓鼓军事’。角，说者云，蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越沙漠而军士思归，于是减为中鸣，而尤更悲矣”[④]，角音尚悲于此可知。嵇康在《声无哀乐论》言：“平和之人，听筝笛琵琶，则形躁而志越；闻琴瑟之音，则听静而心闲。”作为具有军乐性的鼓吹乐，其用途不在人使人“形躁”，而是使士卒能“志越”，与中原的琴瑟之音“静而心闲”的音乐效果迥异。汉代鼓吹乐是重其军容及鼓励士气之用，至南朝则主要是尚其悲哀之感人作用。所以鼓吹乐在南朝由汉代的军乐性质而一变为卤簿的仪式乐，文人也由重其气势的恢宏而变为重其音调的哀伤，“闻羌笛之哀怨，听胡笳之凄切”（梁元帝《玄览赋》）成为南朝文人对胡乐的主要欣赏态度。

铙歌的乐器主要是以短箫为主，刘熙的《释名》言“箫，肃也，其声肃肃而清也”，《艺文类聚》引《月令章句》云“箫长则浊，短则清，以臈密实其底，而

---

① ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1841页。
② ［北魏］杨衒之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》，北京：中华书局，2010年，第142页。
③ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第715页。
④ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第715页。

增减之”[1]，这说明其声音清脆并能调节。笳也是铙歌的主要乐器，《宋书·乐志》引杜挚的《笳赋》言其为李伯阳入西域所造。白居易《白氏六帖事类集》言：“笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐也，故曰胡笳”，白氏以笳为胡人所造，但未言是出自西域。《乐府诗集》引刘瓛编的《军礼》云“鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”同书又引《蔡琰别传》云“胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之音”。李颀有《听董大弹胡笳兼寄语弄房给事》有“胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客”句，可见其音之哀。胡笳由李伯阳由西域传入虽为传说，但其作为胡乐由西域而来是可信的，且音调主哀怨凄凉。关于鼓吹乐的音乐效果，陆机的《鼓吹赋》有描述：

> 鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微音。咏悲翁之流思，怨高台之难临。顾穹谷以含哀，仰归云而落音，节应气以舒卷，响随风而浮沉。马顿迹而增鸣，士嚬蹙而沾襟。

曹嘉之《晋书》曰：“刘畴曾避乱坞壁，贾胡百数，欲害之。畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》之声，动其游客之思，于是群胡皆倚泣而去。”胡笳之声竟能士卒“沾襟”，甚至能使“群胡皆倚泣而去”，其声调悲凉，情感炽烈的音乐效果可见一斑。今人较为深刻地总结了鼓吹乐主要涉及笳、箫的音乐效果，并指出：

> 鼓吹乐作为一种艺术特点讲，鼓吹乐与室内性的、以丝竹管弦为主的相和歌不同，其曲调的整体性效果较强，从而造成一种气势，其基本类型是比较适于室外演奏的。如果说，相和诸曲以其细腻抒情的音乐歌舞表演活跃于殿堂庭院的娱乐生活场景中，那么，鼓吹乐则以粗犷、雄壮的音乐气势活跃于仪仗行进的原野大道上。[2]
>
> 鼓吹乐不是歌舞管弦的轻歌曼曲，而是充满着一种沉雄威武的音乐气概。这种音乐气概，正是时代精神的反映。它是征服的主题，也是对现实生活的积极进取的生动表现。就像汉代石雕异常的单纯、简洁、粗犷以及整体形象的飞扬流动，鼓吹乐向人们展示的浑厚沉雄的情感力量，同样也显示出这样的风格。它显示出蓬勃的生命力，使人身心振奋，积极进取。这就是鼓吹乐在那个时代具有的气派风貌和审美价值。[3]

---

[1] ［唐］欧阳询撰：《艺文类聚》，上海：上海古籍出版社，1979年，第223页。
[2] 修林海，李吉提著：《中国音乐的历史和审美》，北京：中国人民大学出版社，1999年，第44页。
[3] 修林海，李吉提著：《中国音乐的历史和审美》，北京：中国人民大学出版社，1999年，第45页。

南朝鼓吹乐的保存和演奏虽不如汉魏完整频繁，但从前代文学作品及现存情况，他们是可以想象回味鼓吹乐的音乐效果的，尤其是笳、箫、角等异于八音之乐器。加之南朝社会的尚哀的审美趣味及细腻的情感体验，使他们钟情于具有哀怨之感的胡乐意象。

胡乐意象，以演奏乐器为代表，在中国古代诗文中，最终成为一个具有地域性特征的边塞意象也有一个渐进的过程。汉代诗文中的胡乐意象多是诗人的感同身受，是“为情造文”所以动人。李陵《重报苏武书》言：“凉秋九月，塞外草衰。夜不能寐，侧耳远听，胡笳互动，牧马悲鸣，吟啸成群，边声四起。晨坐听之，不觉泪下。”其中“塞草”、“牧马”是作者所见，“胡笳”、“边声”是亲耳所听，加之作者兵败身处异域，所以“不觉泪下”。

魏晋文人笔下的胡乐意象突出的是其与八音迥异的哀怨之音乐情调。这些诗赋中的胡地乐器意象汉族与少数民族交流的硕果，同时也是游牧文化尤其是西域音乐在汉族文学作品中的最初原型。至南朝塞乐府，尤其是横吹曲题拟作中，胡乐意象越来越密集、突出。曹魏时杜挚《笳赋》言：“羁旅之士，感时用情，乃命狄人，操笳扬清”，西晋孙楚《笳赋》“奏胡马之悲思，咏北狄之遐征。顺谷风以抚节，飘逸响乎天庭”，夏侯湛《夜听笳赋》“披凉州之妙音，掣飞龙之奇引。”这种感同身受的情感经历体验，是南朝诗人所匮乏的，他们所作多是从书本中来，所以不能感人。

乐府与音乐关系密切，其与徒诗的一大区别便是诗乐合一。但由于社会战乱及社会欣赏趣味的变化等原因，致使乐府曲调散佚严重，在这种情况下，文人拟作要与乐府传统相联系，除诗题、题材上的沿袭性外，诗歌意象上也有明显的趋向性即从音乐背景上来突出乐府与徒诗的区别，这一点在南朝边塞乐府中表现明显。

音乐性因素可视为是乐府与徒诗的一大区别。南朝边塞乐府中的胡乐意象，在一定意义上说明了在乐府曲调散佚的情况下，诗人试图以乐器意象来维系和保持乐府诗的音乐性特质，胡乐意象经南朝诗人的不断赋咏而得以确立，并成为构成边塞乐府的基本意象之一，唐代边塞乐府的胡乐意象是在此基础上的继承与发展。

魏晋时期，文人诗赋主要重其音乐形制及音乐效果的描写，至南朝边塞乐府

中，其作为乐器的固有特点被逐渐弱化而边地属性被突出，渐趋成为一种独立的的边塞意象与边马、秋风、大漠等构成典型的边塞背景，至唐代边塞乐府中，胡乐意象与边塞情感水溶交融，而不再是单纯地作为构成边塞背景的边地意象存在于诗歌中，而是作为一种独立典型的边地意象而存在着，是凝聚了思家念过、想人怀友等诸种复杂情感的文学意象，积淀了人类情感的丰富内涵。

胡乐意象在汉魏时期走入文人视野，但在诗文中表现并不集中。直至南朝时期，随着民族文化交流的加强及民族融合程度的提高，胡地的音乐意象越来越为文人所关注，尤其是在梁陈以来的赋横吹曲题拟作中，胡乐意象高度集中，几乎篇篇有胡笳、羌笛。南朝边塞乐府不再如魏晋作品那样单一地描写侧重胡乐的情感基调，而是更多从胡乐的边地意味来赋写烘托，其重要作用是为诗歌虚构一个具有边塞意味的文学场景，增强边地的身临其境之感。

诗人以乐器为边塞意象入诗来表达哀伤之情，既增强了诗歌的文化意蕴，又提高了诗歌的艺术感染力。南朝边塞乐府以乐器尤其是胡乐意象入诗的表达方式，直接为唐人所继承，如王之涣“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”、王昌龄“更吹羌笛关山月，无那金闺万里愁”、高适“雪净胡天牧马还，月明羌笛戍楼间”、岑参“中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛”、李益“不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡”、“天山雪后海风寒，横笛偏吹行路难”等，此类诗句于唐人边塞乐府中举不胜举，可见南朝胡乐意象之影响之大。唐诗中的胡乐意象或用来表达君恩难及，或用来代抒离情，或衬托边地苦辛，或指代闺愁，较南朝边塞乐府中的单纯闺怨，情感更为真实动人，内容更为丰富多样。

（二）马意象论

早在《诗经》时代，马便进入了诗歌领域。《诗经》中有名目繁多的马，如驹、俪、骃、骐、驳等。这些称呼不同的马或以年龄来命名、或以毛色来断定。《周礼·夏官·校人》卷三十三载：“掌王马之政，辨六马之属，种马一物，戎马一物，齐马一物，道马一物，田马一物，驽马一物。”《诗经》中种类不同的马大致可以归之于“六属”，这也充分体现了《诗经》“多是鸟兽草木之名”的目的。也就是说，马在《诗经》中被侧重的是其实用价值，还未成为一种具有丰富意义的诗歌意象：或是形态各异、年龄不同的马，或是供人作骑的马，或是国力强盛的马。这些作用各异的马并未成为独立的诗歌意象，只是诗人比兴之物，或是直接

赋写，鲜有寄托，除《小雅·白驹》外，王先谦《诗三家义集疏》解释为“贤人远引，朋友离思”，有一定道理。《诗经》中马的种类虽然多，多采用赋的笔法，鲜有比兴寄托之意，但其中有关马的特征的描写，成为后来诗赋中形成马意象的重要根据。

汉乐府中的马意象主要涉及了财富炫耀与功业抱负等诗歌题材。相对先秦“马”意象而言，汉乐府诗中的“马”的意蕴是大大丰富了。《陌上桑》云“东方千余骑，夫婿居上头。何用识夫婿？白马从骊驹，青丝系马尾，黄金络马头；腰中鹿卢剑，可值千万余。” 诗中的“马”是一种财富的象征。《诗经》中也有此表现手法，所谓“君子之车，既庶且多。君子之马，既闲且驰”。与《诗经》表现方法不同的是，汉乐府诗以白马配少年，以“千余骑”来夸饰其富有。曹植《白马篇》“白马饰金羁，连翩西北驰。借问谁家子，幽并游侠儿。”曹植虽也写出了白马的华丽装备，但却是重在突出游侠儿，其表现重点与汉乐府《陌上桑》不同。曹植《白马篇》借马的来烘托突出游侠，已具备了文学意义上的“马”意象的作用。之后有鲍照、沈约、孔稚珪等同题拟作，“白马”逐渐具备了诗歌意象的文学功能价值，并与游侠相结合成为诗人功业情怀的精神寄托：“方轨策良马，并驱厉中原”（王粲《杂诗》）。即使是年老体弱，也仍是“老骥伏枥，志在千里。烈士暮年。壮心不已”（ 曹操《步出夏门行》），这是建安风骨中的最硬骨，只是这种硬骨在南朝被这段，直至唐代，它才得以重新回归，“白马谁家子，黄龙边塞儿”（李白《独不见》）一问一答的简单中传达出高度的自信与硬朗。

汉乐府中的“胡马”意象还具有了惜别相思之意，《行行重行行》曰“胡马依北风，越鸟巢南枝”，《别诗》言“黄鹄一远别，千里顾徘徊。胡马失其群，思心常依依”。这与屈原《离骚》“仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行”的故园情怀相似，只是汉乐府又以“胡”的地域性特征，来突出强调了这种故园情感，而弱化甚至剔除了屈原怀才不遇的象征之意。

魏晋南北朝的边塞乐府继承了汉乐府以地名作为马的修饰词的表现手法，如朔马、边马、代马等意象。这些附加边地名称的马意象，其诗歌内涵也随之扩大：或用来表达相思之情，如曹植《朔风诗》“仰彼朔风，用怀魏都。愿骋代马，倏忽北徂”、王瓒《杂诗》“朔风动秋草，边马有归心”、沈炯《赋得边马有归心》“穷秋边马肥，向塞甚思归”、昭明《饮马长城窟行》“胡马爱北风，越燕见日喜”

等；或表现边战气势之盛，如陆机《从军行》“胡马如云屯，越旗亦星罗”、简文帝《陇西行》“边秋胡马肥，云中惊寇入”、沈约《从军行》“玄埃晦朔马，白日照吴戈”等；或借以表达厌战之情，如谢朓《从戎曲》“寥戾清笳转，萧条边马烦”、《饮马长城窟行》诸篇。自汉魏至南北朝，马意象的文学价值逐渐确立，意蕴渐趋丰富。但魏晋至南朝乐府题如《白马篇》及《紫骝马》、《骢马》、《骢马驱》的部分诗题不但是咏马，更是以马配少年来写游侠。“马”在一定意义上成为游侠的代称。

南朝边塞乐府中的“马”意象较之以前，诗歌意蕴更为丰富，兼有“骥骥不遇”和“宝马英雄”的诗歌主题。在寒庶诗人来说，“马”既是自喻，也是藉以实现功业理想的主要工具；对世族诗人来说，“马”是他们的欣赏、赋题咏的对象。南朝的边塞乐府诗，如《紫骝马》、《骢马驱》、《骢马》等诗题中，诗歌侧重的不是驰骋边塞的烈马，而是重点来描摹马的精美华丽的装备，它们或头栓金勒、背跨金鞍：“玉珂鸣广路，金络耀晨辉”（陈后主《紫骝马》），或配以玉镫、青丝鞚、金羁、珊瑚鞭、犀羁、玉鞍。部分寒庶文人的同题拟作与之迥然不同。以鲍照、吴均为代表的寒庶文人，其边塞乐府诗中的“马”意象多是怀才不遇、壮志难酬的代名词。

士人对马的态度，自东晋至南朝是不尽相同的。在尚自然、重玄学的东晋，人们更侧重欣赏事物的神韵，比如对竹子，人们不是侧总它的美味或实用价值，而是重其孤傲高洁的文化内涵。虽然这不排除与当时的宗教信仰有关。对于马，最典型的莫过于支遁的养马，所谓“略其玄黄去其神骏”，东晋人于事物，更侧重形而上的玄远之意。士人不仅在日常生活中中玄远之意，即使在政治生活中也不改初衷。《世说新语·任诞》载桓车骑问王子猷曰“卿何署” 答曰：“不知何署，时见牵马来，似是马曹。”桓又问：“官有几马？”答曰：“不问马，何由知其数？”[①]马政在历朝都具有重要的军事意义，问马相当于问鼎，明成祖言：“古者掌兵政，谓之司马。问国君之富，数马以对，是马于国为最重”。但面对兹体为大的马政，王徽之竟然也能以玄远之意来答，于此可知，东晋灭亡只是一个时间问题而已。至在战争不断的南朝，人们少有闲暇去欣赏马的“神骏”，更侧重的是马于战争的实用价值，这时，马成为与政权有关联的一个重要意象，所以士

[①]余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，2007年，第908页。

人为全身远祸，多不重视马射，如刘义庆“不复跨马”的史实，即使在诗文也只是铺张马的华丽装备。南朝边塞乐府中的“”马，比曹植的“白马”多了几分华丽，但却少了曹植“白马”英姿飒爽、驰骋边塞的勇猛进取。

南朝边塞乐府中除部分的诗题具有赋咏马的特征外，其他诗篇是马与游侠相结合的，写马是为了突出游侠，游侠借助马来实现功业理想。“工欲善其事，必先利其器”，游侠要立功边塞不能仅凭马，还需要其他精良的装备如，刀剑。刀剑因此也成为南朝边塞乐府中的一个诗歌意象，只是不如前者突出，但它们仍与前者共同构成了南朝边塞乐府中重要意象，为唐代边塞乐府的发展提供了借鉴。

（三）捣衣意象

“捣衣”也是南朝边塞乐府的一个重要诗歌意象，它的汉化特征虽然不如上述几类诗歌意象明显，但其创作来源仍然于汉代有关。

有关“捣衣”的作品，传世文献最早的是班婕妤有《捣素赋》：“改容饰而相命，卷霜帛而下庭。於是投香杵加纹砧”，三国曹魏曹毗有《夜听捣衣》诗：“寒兴御纨素，佳人治衣襟。冬夜清且永，皓月照堂阴。纤手叠轻素，朗杵叩鸣砧”，其他如谢惠连、萧衍、何逊、费昶、王僧孺、柳恽、庾信、温子升等均有捣衣诗歌流传。据郭茂倩《乐府诗集》“新乐府题”题解，捣衣诗源起西汉班婕妤的《捣素赋》。《玉台新咏》所收录的捣衣诗基本上沿袭了《捣素赋》的抒写模式：先写深秋的凄清，再写捣衣的过程，最后以寄衣怀人作结。谢惠连《捣衣》、柳恽《捣衣诗一首》、王僧孺《捣衣》、费昶《华观省中夜闻城外捣衣》、萧衍《捣衣》等诗歌，基本上都是如此的写作模式，其中以刘宋诗人谢惠连的《捣衣诗》，柳恽的五首“闺怨”《捣衣诗》最为有名。

南北朝时的捣衣诗经历了由“宫怨”到“闺怨”的发展过渡，并长期以“宫怨”、“闺怨”为基调。中国的古代兵制，始终保持着军资自备的某些因素，所以每到秋末初冬，家人须为出征将士准备寒衣以便送往前线。文学中的“捣衣”意象与此有关。捣衣，《文选》五臣注曰：“妇人捣帛裁衣，将以寄远也。”《乐府诗集》载：“盖言捣素裁衣，缄封寄远也。”捣衣是妇人秋季为羁旅征戍他乡的游子征夫裁制寒衣前所做的一道的准备工序。谢惠连《捣衣诗》：“纨素既已成，君子行未归。裁用笥中刀，缝为万里衣。”萧衍《捣衣诗》：“佳期久不归，持此寄寒乡。”柳恽捣衣诗：“嗟矣当春服，安见御冬衣”，“念君方远徭，望妾

理纨素”，“轩高夕杵散，气爽夜鸣砧”，“垂泣送行李，倾首迟归云。”以柳恽等人的“捣衣诗”影响较大，大致确定了后世“捣衣诗”意象的情感基调。捣衣是为了“寄远”，六朝诗人喜好以捣衣入诗表现闺怨闺思。谢惠连《捣衣诗》“櫚高砧响发，楹长杵声哀”，表现的是征妇对远戍边关征夫的思怨，宋代牟益据此诗意画所画的《捣衣图》，绘有妇人捣练、剪裁、缝衣、量衣、装箱、封寄等几个连续的场景，画面上思妇柳眉轻蹙，双目幽怨，再现了妇女为征夫制作寒衣时的思念和伤感之情。

南朝捣衣诗主要侧重于女性的相思之情，如以《闺怨》、《春闺》、《闺情》、《秋闺》、《寒闺》等为诗题的诗歌。“捣衣”之所以在南朝成为一个重要的与边塞相关的意象，与宫体诗人之作有关。宫体诗人多有捣衣之作，诗歌以大篇幅来写主人公的衣着华丽，容貌绝代，之所以以捣衣意象入诗，纯是以此意象来烘托主人公的孤寂无依，情感抒发多是无病呻吟。这些诗歌之于边塞乐府之一大贡献便是确立了捣衣意象。之后，唐代边塞乐府诗不仅以捣衣入诗，而且还扩大了捣衣意象的情感内涵：由南朝单一的闺怨相思而充实为思妇思夫、征夫恋家、友朋怀人的情感媒介。

六朝后期部分捣衣诗不再着力描绘捣衣的过程及其相关物象，而是运用“捣衣”意象来表达捣衣人幽怨惆怅的相思之情。萧衍的《捣衣诗》“参差夕杵引，哀怨秋砧扬”表现的是“妾身谁为容，思君苦入肠”的相思之苦。谢惠连《捣衣诗》“櫚高砧响发，楹长杵声哀”以通感手法表达了思妇的伤感，柳恽“不怨杼轴苦，所悲千里分”、梁武帝“妾身谁为容，思君苦入肠”句可谓是对谢惠连句的妥帖注脚。庾信《夜听捣衣诗》主题是“谁怜征戍客，今夜在交河”，温子升《捣衣诗》“香杵纹砧知远近，传声递响何凄凉”写的是思妇满怀凄凉地为征夫准备寒衣。纵观六朝捣衣诗，其诗歌主题是侧重借此抒发思妇的相思闺怨之情。

在梁武帝之前，这类诗歌主要是写思妇以捣衣来寄情，还未把思妇与征夫相联系。至梁武帝、庾信等人，开始把捣衣意象与边塞题材相结合，来表达思妇之闺怨，如梁武帝的“中州木叶下，边城应早霜”，庾信的“玉阶风转急，长城雪应暗”、“谁怜征戍客，今夜在交河”、“寒衣须及早，将寄霍嫖姚”等句，由木叶落而联想到边地之寒，由秋风急而想到长城冷，诗人通过推物及人的比兴手法说明了捣衣的必要，同时也含蓄地表达了对征人的无限思念与牵挂：“谁怜征戍客，

今夜在交河”。但是由于南朝固有的阶级局限性，使他们的诗歌即使是具有英雄气的诗歌也不免带有儿女情长的惆怅，“倡楼惊别怨，征客动愁心”，至到唐代，捣衣意象才由南朝单一的思妇愁怨之意象扩大为举凡思乡、怀人、念友之意蕴丰厚的诗歌意象。虽然南朝人的“捣衣”相对单一狭隘，但其对捣衣意象的确立的首创之功不可抹杀。

捣衣、思妇、征人、闺怨因此而结合为一个统一的诗歌意象。进入唐代以后，“捣衣”意象有所拓宽，盛李唐之后，捣衣诗在“怀念”这一层面上完全普适化，即除传统的“宫怨”、“闺怨”诗外，还可以运用“捣衣”的相关物象来表达思乡怀人的复杂情感。沈佺期《独不见》“九月塞砧催木叶，十年征戍忆辽阳”描写的是相思离愁，李白《子夜吴歌》“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情”写的是征人妇内心绵绵不绝的痛苦，杜甫《捣衣》“亦知戍不返，秋至试清砧”诉说的是征妇无望的相思。唐代许多诗人都写过类似如此主题的捣衣诗歌，其他如王建的《捣衣曲》、刘禹锡的《捣衣曲》、杜荀鹤的《秋夜闻砧》、刘长卿的《月下听砧》、杨凝的《秋夜听捣衣》等。六朝以来以“捣衣”意象入诗普遍，“捣衣”成为闺怨闺思的象征。

经过南朝诗歌的不断吟咏，“捣衣”遂成为边塞题材的重要意象之一，如梁武帝《捣衣诗》、柳恽《捣衣诗》、梁简文帝《秋闺夜思》等，至北朝庾信的《夜听捣衣诗》、《捣衣诗》和温子升的《捣衣诗》则体现了北朝文人对捣衣意象的积极拓展，之后隋炀帝的《锦石捣流黄二首》即使承此而来。经南北朝诗人的诗歌创作实践，基本上奠定了后世捣衣诗中，诸如秋夜、明月、砧板、捣衣等诗歌意象。后世边塞乐府多有以此入诗来表达相思怀远之情的，如唐代有《捣衣曲》。李白《子夜吴歌·秋歌》：“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。”受温子升《捣衣诗》“长安城中秋夜长，佳人锦石捣流黄”影响明显。

总体说来，南朝有关“捣衣”意象的诗歌主要抒发的是思妇相思之情，多是侧重对女主人公的烘托，还未完全成为独立的诗歌意象。南朝乐府民歌亦有捣衣意象，但止于思妇怀远，不与边塞征战相关。在这些民歌中，女子以捣衣寄相思，如《青阳读》、《子夜四时歌》：“白露朝夕生，秋风凄长夜。忆郎须寒服，乘月捣白素。”在文人诗歌中，捣衣意象成为诗人表达相思之情的一个诱因，谢惠连、

柳恽的《捣衣》、王微的《杂诗》其二，王筠的《行路难》等均通过“捣衣”意象来表达相思之情。

从萧纲《秋闺夜思诗》开始把捣衣意象与边塞出征相关联，其《寒闺诗》言：“乌鹊夜南飞，良人行未归。池水浮明月，寒风送捣衣。愿织回文锦，因君寄武威。”直接以“捣衣”意象来表达思妇的怀远之情。之后，庾信《夜听捣衣诗》把征人与思妇相联系，重在表达闺思：“谁怜征戍客，今夜在交河。栩阳离别赋，临江愁思歌。复令悲此曲，红颜徐几多。”其《咏花屏风诗二十五首·捣衣诗》：“寒衣须及早，将寄霍缥姚。”温子升《捣衣诗》也是以捣衣意象来表达思妇对征人之相思：“长安城中秋夜长，佳人锦石捣流黄。香杵纹砧知近远，传声递响何凄凉。七夕长河烂，中秋明月光。蠮螉塞边绝候雁，鸳鸯楼上望天狼。”杨广《锦石捣流黄》主题亦是有关边塞思妇征夫。经过萧纲等人的诗歌创作实践，捣衣意象开始逐渐与边塞相联系，把征夫边塞与思妇捣衣相结合，至唐代边塞乐府出现了两者水乳交融的李白《子夜吴歌·秋歌》、《捣衣篇》和杜甫的《捣衣》等诗。有唐以后“捣衣”意象有所拓宽：不仅用来表达闺怨、还用之抒发盛怀思乡怀友等情感。

三、边塞乐府诗题的扩大

乐府诗的主题同其题材一样，也有着趋向传统的特性，即前代乐府作品的主题设定对后代的诗歌创作具有极大的制约性。就南朝的文人拟乐府诗创作来看，其主题取向大多沿袭了汉乐府古辞及魏晋文人乐府诗设定的范围，但同时，南朝诗人又对一些乐府诗题进行了创新，开始用一些本与边塞不相关的题目来拟作边塞乐府诗，从而扩大了边塞乐府的诗题。

南朝文人乐府诗因为与音乐的疏离而具有了徒诗化的性质，乐府诗题也随之出现了变异：或在乐府诗题前加“效”、“拟”、“代”等字样，以鲍照边塞乐府为代表；或从乐府古辞中拈出诗题，如鲍照的《北风行》、刘孝威的《行行游且猎篇》；或从乐府旧题中衍生出新题，伏知道《从军五更转》、张正见的《星名从军诗》。而南朝边塞乐府诗题得以扩大的最大原因在于“赋题法”的广泛应用，尤以赋横吹曲题为典型。横吹曲题多具有边塞地域性特征，而南朝诗人缺乏边地经历，多以隶事用典的方法来虚设边塞背景或边地战争，加之乐府曲题对诗歌题材又有一定的限制性，所以南朝诗人拟横吹曲题极易形成类型化的特征。

南朝新增边塞乐府诗题一览表

功能分类	鼓吹曲辞	横吹曲辞	相和歌辞	琴曲歌辞	杂曲歌辞
曲调篇名	上之回、战城南、君马黄、有所思、雉子斑、远期	陇头、陇头水、入关、出塞、入塞、骢马驱、折杨柳、关山月、紫骝马、骢马、雨雪、雨雪曲、刘生	度关山、燕歌行、从军行、从军五更转、陇西行、雁门太守行、胡无人行、东武吟行、远征人	渡易水、胡笳曲、思归引	出自蓟北门行、结客少年场行、长相思、行路难、古别离、拟行路难、苦热行、北风行、

从此表中可以看出，南朝文人的拟横吹曲辞，多是以赋题横吹曲来写边塞之事，无论在形式还是内容上都开唐代乐府边塞诗之先河。这些边塞乐府古题主要涉及三方面的内容：表达边塞士卒的报国之志，如《出塞》、《骢马驱》、《骢马》、《紫骝马》等；描写边地环境的恶劣，如《雨雪》、《雨雪曲》、《陇头》、《陇头水》等；抒发征夫思妇之情，如《关上月》、《折杨柳》、等。这些乐府古题的一个显著特点是具有咏物性和地域性，而南朝诗人正是利用了这一特点，运用“赋题法”的创作方法，使这些古题成为了典型的边塞乐府题目。

南朝诗人用赋题法拟作横吹边塞乐府诗较为典型，但又不仅仅局限于拟作横吹曲题，如《陇西行》、《雁门太守行》和《度关山》等。相和曲辞中《度关山》自梁戴嵩始创为边塞乐府，《乐府诗集》引《乐府解题》曰：

> 魏乐奏武帝辞，言人君当自勤苦，省方黜陟，省刑薄赋也。若梁戴嵩云“昔听陇头吟，平居已流涕”，但叙征人行役之思焉。[①]

《陇西行》[②]也自梁代始表现边塞战争，《乐府诗集》解题曰：

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第391页。

② ［清］张玉穀言：“此羡健妇能持门户之诗。”（张玉穀著：《古诗赏析》，上海古籍出版社，2000年，第126页。）。

一曰《步出夏门行》。《乐府解题》曰“古辞云‘天上何所有，历历种白榆’。始言妇有容色，能应门承宾。次言善于主馈，终言送迎有礼。此篇出诸集，不入《乐志》。若梁简文‘陇西站地’，但言辛苦征战，佳人怨思而已”[①]。

《雁门太守行》本歌颂古洛阳令王奂的政绩，“《雁门太守行》通篇皆赞词”[②]，至梁简文帝始咏边塞征戍之事，《乐府诗集》解题曰：

《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《雁门太守行》歌古洛阳令一篇’，《乐府解题》曰：‘按古歌辞，历述涣本末，与传合。而曰《雁门太守行》，所未详。若梁简文帝‘轻霜中夜下’，备言边城征战之思，皇甫规雁门之问，盖据 题为之也”。[③]

《出自蓟北门行》本是杂曲歌辞，《乐府诗集》曰：“魏曹植《艳歌行》曰：‘出自蓟北门，遥望胡地桑。枝枝自相值，叶叶自相当。’”又引《乐府解题》曰：

《出自蓟北门行》，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇悍之状，若鲍照云“羽檄起边亭”，备叙征战苦辛之意。[④]

《度关山》、《陇西行》、《雁门太守行》和《折杨柳行》等题的古辞本与边塞无关，但戴嵩和梁简文帝却用此题目来创作边塞乐府诗。《雁门太守行》属于乐府《相和歌·瑟调曲》，是咏东汉洛阳令王奂的事迹；《陇西行》亦属《相和歌·瑟调曲》，但萧纲却用此两题来言征战边塞之事，“气格流宕雄浑，和他的宫体诗如出二人之手”[⑤]。《出自蓟北门行》本与边塞从军无关，自鲍照起借言边塞征战之事，朱乾言：“《出自蓟北门》本曹植《艳歌》，与从军无涉。自鲍照借言燕蓟风物及征战辛苦，竟不知此题为《艳歌》矣。”[⑥]朱乾还指出：“按古辞咏雁门太守者不传，此以乐府旧题《雁门太守行》咏洛阳令也，与用《秦女休行》咏庞烈妇者同；若改用《庞烈妇行》，则是自为乐府新题，非复旧制亦。凡拟乐府有与古题全不对者，类用此例，但当以类相从，不须切泥其事。”[⑦]这种文人拟乐府与原曲题的关系亦可作如是观。赋题作诗虽受题面限制，但同时也

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第542页。
② ［宋］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年第15页。
③ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第573—574页。
④ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第891页。
⑤ 曹道衡、沈玉成著：《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1991年，第253页。
⑥ 钱仲联补校：《鲍参军集注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第166页。
⑦ 黄节撰：《汉魏乐府风笺》，北京：中华书局，2008年，第61页。

存在着对题面理解的相对自由，这就为诗人的创作留下了一定的主观发挥的空间。这种文学创作上的发挥，在一定意义上，表现出南朝诗人在拟作边塞乐府诗时较强的创作能动性。

“赋题法”的创作模式不仅极大地扩充了边塞乐府的诗题，同时，南朝诗人亦把此法推广到相和曲及杂歌谣辞中，如《战城南》、《雁门太守行》、《陇西行》、《燕歌行》等曲题。虽然这些乐府古题有古辞流传，但南朝诗人并不依乐府诗传统拟作，而是依“赋题法”的创作模式对其曲题赋写而不及古辞古意，这也是南朝边塞乐府诗创作的一个新变特点。这种拟乐府新变的创作方法，使边塞乐府的诗题不再简单地局限于横吹曲题，即使是相和曲、杂曲的一些曲题也因此经过南朝人的不断拟作而成为典型的边塞乐府题目，并对唐代边塞乐府产生了直接的影响。

第五章 纪实型的北朝边塞乐府诗

历来文学研究对北朝诗歌重视不够，甚至是轻视，王世贞《艺苑卮言》言："北朝戎马纵横，未暇篇什。孝文始一倡之，屯而未畅。温子升寒山一片石足语及，为当涂藏拙，虽江左轻薄之谈，亦不大过。薛道衡足号才子，未是名家，唯杨处道奕奕有风骨。"[①]北朝文学的"屯而未畅"不仅是因为北朝的戎马倥偬，更深次的原因是北朝重实用的社会形态，庾子山、徐孝穆等人对北人的不屑，既是出于文化优胜者的自负，也是自身文化的自信。王氏所评有以偏概全之嫌。

相对来说，胡应麟对北朝文学的评价是较为中肯的。《诗薮》云："北朝句如'芙蓉露下落，杨柳月中疏'，较谢'池塘春草'，天然不及而神韵有余。魏收'临风想玄度，对酒思公荣'，'尺书征建业，折简召长安'，不事华藻，而风骨泠然。徐陵欲为藏拙，文士相轻语耳。"[②]又云："北人谓温子升凌颜铄谢，含沈吐任，虽自相夸诩语，然子升文笔艳发，自当为彼中第一人。生江左，故不在四君下，惟诗传者绝少，恐非所长。庾子山谓薛道衡、卢思道仅解捉笔，亦孝穆之论。庾制作虽多，神韵颇乏。卢、薛篇章虽寡，而明艳可观。"[③]胡氏敏锐地指出了北朝文学"不事华藻"、"风骨泠然"的风格特点，同时也抓住了南朝"神韵颇乏"的文学特点。这是其高明之处，同时胡氏还通过比较北朝民歌与南朝民歌的不同，指出了前者"刚猛激烈"，后者"了无一语丈夫风骨"的文学特点，这种评价是符合南北民歌发展特点的，但胡氏因此而得出南朝民歌"恶能衡抗北人"的结论是有失公允的。南北民歌风格迥异，各有特点，这是由各自的社会特点及文学趣味决定的，我们不能因此而求全责备，至唐代北歌与南音才实现了有机统一，"于是唐文挺出，以一扫而汛空之，而三百年之诗，虽骎骎上埒汉魏"[④]。北歌、南音于唐代诗人影响甚大，舍此，渊源便无所自出，所以，我们看待南音、北歌应采取客观公正的态度而不能厚此薄彼，如能结合王世贞、胡应麟对北朝文学的评价，便能对北朝文学有相对全面的认识。

---

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第1000页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第155—156页。
③ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第156页。
④ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第280页。

第一节 北朝文学特质与边塞乐府诗

北朝社会的经世致用之思想，决定了北朝民歌的现实主义精神。这种思想特质又是与汉乐府民歌一脉相承的，但相对于汉乐府的娱乐性功效而言，北朝乐府更具有一定的悲剧气氛，或曰悲凉情调。这种情调含有阳刚的基质，与南朝的哀怨之情不同。北朝社会现实的发展状态决定了北朝文风的悲凉凄怆，同时这种情感基调也浸染到文人乐府诗歌创作之中。

一、尚“悲情”的文学特质

北朝边塞乐府诗具有浓重的悲情因素，南人也重视以“悲”为美的情感表达，但六朝之“悲”重在吟咏哀怨、哀婉之情性，与北朝重悲壮、悲怆之苍凉的抒发不同。南北朝所重的“悲”无论在内容还是形式上都是截然不同的，蒋述卓在《北方文风的悲凉感与佛教》一文中分析了这两种“悲”情的不同内涵。作者指出“南朝文学也写悲，也表现出一定的悲剧意识，但一些悲情的抒发都夹在闺情、艳情的抒发之中，或夹在辞藻华丽的铺写之中，所以往往使悲情的抒发笼罩着一种柔情蜜意的气氛，更带有南方民族柔情似水的特点”[①]。

南朝“悲情”的范围局限在相对狭仄的亭台楼榭，所抒发的多是小家碧玉式的伤春悲秋之感，而北朝“悲情”的抒发视野是塞外大漠，感发内容也因之更为苍茫阔大，所抒之情多具有林下之风的慷慨悲壮。南北文人所抒之“情”实在是较然两趣。不仅南北所抒“悲情”异趣，而且内容浅薄深厚也不一。南朝文人笔下的“悲情”与其说是一种表现内容，还不如说是一种“为情造文”的一种表现手段，因此更缺乏情感表达的深度和广度。而北朝尤其是北魏以后，文人笔下的“悲情”抒发普遍带有儒家传统中的黍离之悲感，在一定意义上，更具有凝重的历史沉重感，如庾信、颜之推等人，以为他们是由南入北之人，这种家国之变的体验更为深刻厚重。

北朝厚重之“悲壮”与南朝绮丽之“悲情”自然不同。钟嵘《诗品》中也强调诗歌中的哀怨之情，但在情感表达上则更侧重“雅”、“怨”的表现内容。“雅”体现了儒家传统的最高审美原则，“怨”则继承了汉魏以来“以悲为美”的情感取向。可以说，钟嵘的“怨”在一定意义上也是“雅”，是“怨而不怒”，这与北

---

① 蒋述卓：《北方文风的悲凉感与佛教》，《广西师大学报》第2期，1988年，

朝乐府民歌悲怨的内容不同。北朝的“悲情”更强调壮思和意远，庾信在《谢赵王示新诗启》中评价赵王诗歌是“八体六义，足惊毫翰；四始六义，实动性灵。落落词高，飘飘意远”。庾信评价显然有谀词之嫌，但同时也可看出北朝人对“词高”、“意远”之推重。北朝情感的抒发多与壮思、意远相关，无论内容或是格调都更为阔大浑朴，正如北朝民歌般的豪放质朴。

就边塞乐府诗来看，南朝诗人主要是从“为文造情”、“缘情体物”的艺术视角来观察，重在由异域风光所引发的情感体验，也即萧纲在《答张缵谢示集书》中所言：“伊昔三边，久留四战，胡雾连天，征旗拂日，日闻坞笛，遥听塞笳，或乡思凄然，或雄心愤薄，是以沈吟短翰，补缀庸音，寓目写心，因事而作”[①]，在《答新渝侯和诗书》又言“高楼怀怨，结眉表色。长门泣下，破粉成痕”[②]。边塞题材之所以进入到他们的关注视野纯是因其极易触发的“悲情”之故。而北朝人为边塞诗多是“敢于哀乐，缘事而发”，不同于南朝诗人的精心构结。

二、对汉魏诗歌传统的继承

永嘉南渡后，南朝继承了魏晋以来的主流文化审美倾向，而北朝则保留了魏晋时期的尚儒文质传统。北方世家大族如范阳卢氏、赵郡李氏、清河崔氏等，他们注重儒学经术的经世致用和汉魏朴学的研究，而不热衷于文学创作的探讨，与南朝文人好尚不同。魏明元帝《诏赐王洛儿爵》曰：“士处家必以孝敬为本，在朝则以忠节为先；不然何以立身于当世，扬名于后代也。”[③]这与萧纲的《诫当阳公大心书》“立身之道与文章异，立身先须谨重，文章且须放荡”的思想的大相径庭，由此也可以看出南北朝对待文学的不同态度。

北朝诗歌继承了汉魏诗歌传统，这也是北朝诗歌，包括边塞乐府，与南朝诗歌异质的一个重要原因。北朝大族重传“家学”，在经学上秉承汉儒旧说，在文学上师承魏晋文风。《周书·王褒庾信传论》论述北魏早期文人是“声实俱茂，词义典正，有永嘉之遗烈焉”[④]。

北朝文人虽然崇尚南朝的诗歌创作技巧，但同时也采用魏晋的写作模式。陈祚明评杨素诗歌是“调古似晋人”[⑤]。不仅文人篇什有“永嘉之猎”，即使君主贵

---

① ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局1958年，第3010页。
② ［清］严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局1958年，第3010页。
③ ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第799页。
④ ［北齐］李百药撰：《周书》，北京：中华书局，1972年，第744页。
⑤ ［清］陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第1162页。

胄也多以魏晋正统自居。《北史·彭城王传》记载，彭城王元勰跟随孝文帝巡视平城，在上党铜鞮停留，孝文帝赋诗示勰曰："吾作诗虽不七步，亦不言远。汝可作之，比兹吾间，令就也。时勰去帝十步，遂且行且作，未至帝所而就。诗曰：'问松林，松林经几冬？山川何如昔？风云与古同？'帝大笑曰汝'此亦调责吾耳。'"[①]孝文帝和彭城王为献文帝子，孝文为思皇后所生，彭城为潘贵妃所生，异母兄弟作诗比兴，以之比附曹氏兄弟，是以魏晋正统自居的一个表现。史载北魏永安年中，萧综尚魏庄帝姊寿阳公主，及京师倾覆，萧综北走，公主为尔朱世隆所挟持，公主怒骂曰"胡狗，敢辱天王女乎？"[②]两者同是鲜卑种族，却以"胡狗"称之，显是以正统自居。

陈寅恪在《隋唐制度渊源论·绪论》中言："西晋永嘉之乱，中原魏晋以降之文化转移保存于凉州一隅，至北魏取凉州，而河西文化遂输入于魏，其后北魏孝文、宣武两代所制定之典章制度遂深受其影响，故此魏、齐之源其中亦有河西之一支派。"[③]以凉州刺史张轨为代表的河西一派对汉魏文化传统的保存做出了很大贡献，现存张轨的乐府《薤露行》与曹操同题乐府一脉而来。

《魏书》本传载常景"经涉山水，怅然怀古，乃拟刘琨《扶风歌》十二首"[④]。常景拟刘琨《扶风歌》在一定意义上也是对魏晋传统的继承。钱志熙指出"十六国与北朝的文学和文化，都有继承汉魏西晋处，而南北朝后期北朝诗风虽然深受同期的南朝诗风的灌养，但又因地域的关系，与汉魏西晋的诗歌传统取得联系，而最终造成其不同于南朝诗风的特点。"[⑤]

北朝士人重经世致用，功名意识强烈，这与南朝门阀士族大相异趣。这种精神特质与建安风骨有相似之处，魏晋诗歌因此成为北朝文学的重要接受、模拟对象。北朝士人多以汉魏自比，孝文帝锐意文学亦攀附汉魏。在文学上北朝乐府民歌明显地继承了汉乐府"感于哀乐，缘事而发"的现实主义传统，汉魏风骨的文学精神在此中得以延续。沈德潜《说诗碎语》言"梁时横吹曲，武人之词居多。北音竞美，钲铙铿锵，《企喻歌》、《折杨柳歌辞》、《木兰诗》等篇，犹汉魏人遗响也。北齐《救勒歌》，亦复相似。"[⑥]由此知，汉魏风骨在北朝仍有遗响。

---

① ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1972年，第702页。
② ［北魏］杨衒之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》，北京：中华书局，2010年，第58页。
③ 陈寅恪著：《隋唐制度渊源论》，北京：三联书店，2001年，第4页。
④ ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第1804页。
⑤ 钱志熙著：《魏晋南北朝诗歌史述》，北京：北京大学出版社，2005年，第5页。
⑥ ［清］沈德潜著，郭松林注：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第204页。

文人诗歌创作中，汉魏诗歌传统对北朝人的影响也很大，以北齐为例。北齐基本上继承了北魏以来文化格局，虽然在写作技巧上高度“南朝化”，但从文化传统和文学源流上言，仍然是继承了汉魏遗风的。北齐文人在北朝历史观念和地域文化方面表现出对汉魏文化一定的认同感。他们虽然崇尚南朝的诗歌创作，但同时也采用魏晋的写作模式，如卢思道的乐府诗《有所思》《美女篇》《日出东南行》《櫂歌行》等题目，都是模拟曹植和陆机而来，辛德源的《白马篇》更是出自曹植的同题诗作，李德林的《相逢狭路间》在章法上存在模仿《长安有狭斜》的痕迹。

北朝诗人的拟乐府传统与魏晋文人文学传统具有一定的继承性。永嘉之乱后，北方汉族大儒在文学、学术上多是传承了汉魏文风，《周书·王褒庾信传论》评北魏早期文学状况是“声实俱茂，词义典正，有永嘉之遗烈焉”[①]，说明北魏时期的文人作品多具有晋末遗风。北朝诗歌在一定意义上沿袭并承传了汉魏诗歌传统，这是其诗歌具有刚健劲朗诗风的一个重要原因，也是北朝文人创作乐府民歌的热情逊于南朝文人的一个原因。

北朝文人以乐府古题拟作边塞乐府诗，因为诗人不同的边塞经历而更为具体可感。北朝边塞乐府虽然不如南朝华丽典雅，但北朝诗人却以切身的边塞经历赋予了诗歌以深沉慷慨的艺术风格，这也是北朝边塞乐府诗迥异于南朝的重要原因之一。在南北社会大融合的文化背景下，文风趋向多元化，审美情趣与审美视野得以提高和开阔。北方的刚健质朴和南方的清丽典雅相结合，为唐代诗歌美学风格多元化的形成准备了条件。南北朝的文化交流融合，对北朝文武兼重的诗人素养产生了积极的促进作用。在文化方面，北朝远逊于南朝，并主动学习于南朝，但仍在一定程度上保持了自己的特色，虽然这种保持力相对脆弱。北魏祖莹也主张“文章须自出机杼，成一家风骨，何能共人同生活也”[②]。北朝文人并非单纯地模拟南方文风，由于北朝政治、文化等方面的差异，决定了北朝文风在某些方面仍然保持了其社会独特性，虽然这种独特性相对南朝来说显得很为弱势。

南北文风的交流融合是一个循序渐进的过程，这个过程自南北朝对峙伊始，便或显或隐地进行着，只是与后来南北文风的融合存在着程度上的差异。南北文化交流对南北朝都曾产生了积极的文学影响。对南朝最典型的可谓是梁陈时期赋

---

① ［唐］令狐德棻等撰：《周书》，北京：中华书局，1971年，第744页。
② ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第1800页。

横吹曲题边塞乐府的大量拟作；对北朝则是通过模仿学习南朝的创作技巧，创作出了具有地域特征的诗文辞赋。可以说，唐代文质彬彬的文风就是南北文化交流的最大硕果。面对南方高度发达的文化优势，北方统治者不得不认同并试图去学习接受。《北史·杜弼传》载高欢言："江东复有一吴老翁萧衍，专事衣冠礼乐，中原士大夫望之以为正朔所在。"[①]可以说，北朝人对南朝文化学习接受的目的不在于发展本朝文学，而是试图与南朝相抗衡以争取中原正统文化正朔之政治地位。虽然北朝对南朝文化的接受最根本的是出于政治目的，但其间的交流过程却为中国文化的厚重与文雅打开了方便之门。这是当局所未曾料想到的，却又是中国文学发展的一件大幸事。

对北朝文武兼修的诗人而言，南北朝文化的交流融合，尤其是南北使者的诗艺交流，如南人入北，对其诗歌素养的提高尤为明显，杨素、薛道衡等人的诗学修养提高显著。可以说，唐代文武兼备的复合型诗人是南北朝文化交流所涵化出的一大硕果。

第二节 北朝文人心态与边塞乐府诗

北朝边塞乐府诗歌在数量和艺术成就上虽逊于南朝，但在诗歌内容方面是比南朝边塞乐府诗更为厚重的。北朝诗歌内容的厚重感植根于北朝的社会现实，与北朝文人的经世致用思想、尚武事功精神及文武兼重的诗人素养有关。

一、经世致用之思想

经世致用的儒家价值观是导致北朝排斥浮华之风的关键性原因。他们把作家的创作性情与道德品质紧密相连，只注重儒家伦理纲常而鲜性灵情感。北齐刘昼的《刘子》论文充分体现了他的儒家文艺观。在文质关系上，主张"先质后文"、"先实后辩"。《刘子》曰："言以写情，故先实后辩。无质而文，则画非形也；不实而辩，则言非情也"[②]，体现了他对文艺重质实而轻文辩的写实主义的文学观。刘昼还重视具有"德音之音"、"雅乐之情"、"盛德之乐"的雅正文学，反对"怨思之声"，认为"奸声乱色，不留听明；淫乐慝礼，不接心术。使人心和而

[①] ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1974年，第1987页。
[②] 傅亚庶撰：《刘子校释》，北京：中华书局，1998年，第510页。

不乱者，雅乐之情也”[1]。在文德关系上，主张重文德统一。《颜氏家训·文章》也言：“至于陶冶性灵，从容讽谏，入其滋味，亦乐事也。行有余力，则可习。之。然而自古文人，多陷轻薄。屈原露才扬己，显暴君过；宋玉体貌容冶，见遇见俳优。”[2]北朝的这种重纲常的经世致用的价值取向一直影响到唐代，王通的《中说·事君篇》是这种价值观的延续。

二、尚武事功之精神

北朝士人在重视通经致用思想的同时，并不放弃对武事的崇尚，有时更甚于前者。北朝尚武骑射的社会风俗由来已久，《史记·匈奴列传》载匈奴“居于北蛮，随畜牧而转移”，“儿能骑羊，引弓射鸟鼠。少长则射狐兔，用为食。士力能弯弓，尽为甲骑。其俗，宽则随畜，因射猎禽兽为生业，急则人习战攻以侵伐，其天性也”，“利则进，不利则退，不羞遁走。苟利所在，不知礼仪。自君王以下，咸食畜肉，衣其皮革，被旃裘。壮者食肥美，老者食其余。贵壮健，贱老弱。”[3]北朝大部分地区是农业文化与游牧文化的接壤地带，地理位置重要，自秦汉以来，战乱不断。此间民风民俗亦与南方迥异：民性强悍，尚武任侠。班固《汉书·地理志》云：“天水、陇西，山多林木，民以板为室屋。及安定、北地、上郡、西河，皆迫近戎狄，修习战备，高上气力，以射猎为先”，云中、五原等本为戎地“其民鄙朴，少礼文，好射猎。雁门亦同俗”[4]。

北朝君主的出身及战争不断的社会现实是北朝尚武任侠的根本性原因。作为马背上争天下、得天下的北朝君主，尚武之情结自不待言。臣子士人亦以武功相标榜，即使是汉族士人也不例外。史载在北朝“国家草创，百度伊始，超贵多出武人”[5]，“于时贵公子皆竞习弓马，被服多为军容”[6]。崔浩是北朝前期文人，是北魏重要的谋士，曾积极参与了北魏的对外战争。他仰慕立功边塞的汉代名将卫青、霍去病等，曾言于太武帝：“何必读书，然后为学！卫青、霍去病亦不读书，而能大建勋名，致位公辅。”[7]李琰是北魏后期文人，虽学问赅博却不以为然，史载其“虽以儒素自业，而每语人，言吾家世将种，自云犹有关西风气。及至州

---

[1] 傅亚庶撰：《刘子校释》，北京：中华书局，1998年，第63页。
[2] ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第237页。
[3] ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局，1959年，第2879页。
[4] ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1962年，第1656页。
[5] ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1974年，第2752页。
[6] ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1316
[7] ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第990页。

后，大好射猎，以示威武。”[①]魏收为“北地三才”之一，“年十五，颇已属文。及随父赴边，好喜骑射，欲以武艺自达”[②]。高敖曹“不尊师训，专事驰聘。每言男儿将横行天下，自取富贵，谁能端坐读书，做老博士也”[③]。李琰之“虽以儒素术自业，而每语人，言吾家世将种，犹有关西风气。及至州之后，大好射猎，以示威武”[④]。宇文庆竟言“书足记姓名而已，安能久事笔砚，为腐儒之业！”[⑤]

上有所好，下必甚焉。北朝君主自马背上得天下，骑射之术自不必言，即使朝野士人也多习骑射。这种全民尚武的精神在乐府民歌中体现更为明显。首先与尚武精神密切相关的是人们对兵器和健马的喜爱，这种倾向正与南朝人相反。《梁鼓角横吹曲》辞：“百金买宝刀，悬着中梁柱。一日三摩娑，剧于十五女。”王士祯评曰“语有令人骨腾肉飞”[⑥]，可以想见其英雄尚武之神采。与南朝吴音软语相比，两者情调气格较然两趣。北朝的尚武精神还表现于对战马的崇拜。北朝战乱更迭，战马地位重要。《琅琊王歌辞》之八“快马高缠鬃，遥知身是龙”，《周礼·夏官·瘦人》曰“马八尺以上为龙”，龙马并称，可见此马之高大威猛。北朝文学中，马的意象与雄性如影随行。《折杨柳歌辞》之五“健儿须快马，快马须健儿”。勇猛豪放的健儿、飞奔驰骋的快马形象跃然纸上。《企喻歌辞》之一：“男儿欲作健，结伴不须多。鹞子经天飞，群雀两向波。”鹞子等鸷鸟向为北朝人所崇拜，北齐高祖曾“诏诸军旗画以猛兽鸷鸟之像”[⑦]。歌辞以“男儿”与“鹞子”相提并论，突显了“男儿”的迅疾勇猛。胡应麟《诗薮》认评其是“刚猛激烈”，“真《秦风·小戎》之遗”[⑧]。王渔洋在《香祖笔记》中评曰“是快语。语有令人‘骨腾肉飞’者，此类是也”。两人评价均是着眼于北朝的尚武精神而言。

北朝不仅男子好骑射尚武术，且是巾帼不让须眉，以李波小妹之武艺和木兰代父从军最为典型。《李波小妹歌》：“李波小妹字雍容，褰裙逐马如卷蓬。左射右射必叠双。妇女尚如此，男子安可逢。”诗歌表现了李波小妹高超的精湛的武艺，突出了李波小妹是左右开工、逐马如飞的女英雄形象。这种巾帼英雄在南朝是难以想象的，即使是有“林下风气”大家闺秀。木兰可谓是北朝巾帼之代表，

---

① ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第1797页。
② ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第2323页。
③ ［唐］李百药撰：《北齐书书》，北京：中华书局，1972年，第293页。
④ ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1972年，第3337页。
⑤ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1313页。
⑥ ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第29页。
⑦ ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1972年，第358页。
⑧ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第280页。

《木兰诗》通过对主人公从军之前的准备工作突显了马在在战争中的重要性，而木兰代父从军且又能功成不受赏，其中折射出了胡汉文化融合的结果。少数民族巾帼不让须眉的尚武精神对唐代也产生了深远影响，初唐李渊女平阳公主在山西组织娘子军以响应李渊起义。

唐承北朝尚武遗风，文人投笔从戎与之有关。陈子昂《唐故朝散大夫梓州长史杨府君碑铭》曰："龙朔中，天子将观兵于东夷，以复先帝之业"，"于是天下雌韩而雄魏，壮武而柔文"。王维《送赵都督赴代州得平字》"忘身辞凤阙，报国取龙庭。岂学书生辈，窗间老一经。"刘知幾《衣冠乘马议》云："自皇家抚运，沿革随时。至如陵庙巡谒，王公册命，则盛服冠履，乘彼辂车。其士庶有衣冠亲迎者，亦时以服箱充驭。在于他事，无复乘车，贵贱所行，通用鞍马而已。"初唐无论士庶、衣冠均多以乘马出行，应成风气。南朝人视马如虎，唐人则以马为乐，其间差别可见一斑。

三、文武兼重的诗人素养

"河北文士，率晓兵射"[①]。相对于南朝士人较为单一的尚文思想，文武兼修是北朝文士的一个显著特征，如高昂、北地三才等均可谓是文武兼备之人。北朝尤其是自北魏孝文帝以来，君主多崇武爱文，虽然文学能力逊于南朝诸帝，但相对于北朝的民族发展无疑是一个进步。孝文帝元宏文武兼备，他"才藻富赡，好为文章，诗赋名颂，任兴而作，有大文笔，马上口授，及其成也，不改一字。自太和十年，已后诏册，皆帝之文也。自有文章，百余篇"，"又少而善射，有膂力，年十余岁，能以指弹碎羊膊骨。及射禽兽，莫不随志毙之"[②]；东魏孝静帝元善"好文学，美仪容，力能挟石师子以逾墙，射无不中。嘉辰宴会，多命群臣赋诗，从容沉雅，有孝文风"[③]；北周宇文神举"伟风仪，善辞令，博涉经史，性爱篇章，尤工骑射，临戎对寇，勇而有谋。莅职当官，每著声绩。兼好施爱士，以雄豪自居。故得任兼文武，声彰中外。百僚无不仰其风则，先辈旧齿至于今而称之"[④]。君主尚且如此，遑论臣子。

北魏常景自幼"聪敏，初读《论语》、《毛诗》，一受便览，及长，有才思，

---

① ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第581页。
② ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第187页。
③ ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第313页。
④ ［唐］令狐德棻撰：《周书》，北京：中华书局，1971年，第716页。

雅好文章”[1]，而他又多次率兵作战，并于征战中作《扶风歌》十二首，只是今歌辞不传。郦恽是“颇兼文武之用，恒以功名自许”[2]，高聪不仅“涉猎经史，颇有文采”，同时又“微习弓马乃以将略自许”[3]。《隋书》本传载李雄“少慷慨，有大志。家世并以学业自通，雄独习骑射。其兄子旦让之曰：‘弃文尚武，非士大夫之素业。’雄答曰：‘窃览自古诚臣贵仕，文武不备而能济其功业者鲜矣。雄虽不敏，颇观前志，但不守章句耳。既文且武，兄何病焉。’”[4]李雄所言道出了北朝文人文武兼修的主要内容，武自不待言，是北朝士人必备之材，文主要是之修习儒家经史，诗词歌赋只是附加，这与南朝人的“文”不同。

北朝君主中以孝文帝的文治武功最为典型，成就也最为突出。《魏书·文苑传序》载：“逮高祖驭天，锐情文学，盖以颉颃汉彻，掩踔曹丕，气韵高艳，才藻独构。衣冠仰止，咸慕新风。”[5]虽对孝文帝有夸张之嫌，但却看到了自孝文帝后北魏文学的普遍发展。王世贞《艺苑卮言》言“北朝戎马纵横，未暇篇什，孝文始一倡之”。[6]北魏对诗赋活动的关注与孝文帝自身的文学修养及其提倡有关。孝文帝是北朝第一个爱好文艺的帝王，《魏书》言其“才藻富赡，好为文章，诗赋铭颂，任兴而作。有大文笔，马上口授，及其成也，不改一字。自太和十年已后诏册，皆帝之文也。”[7]赵翼《廿二史札记》在“魏孝文帝文学”条中言：“古今帝王以才学著者，曹魏父子、萧梁父子为最。然皆生自中土，绩学少年。惟魏孝文帝，生本北俗，五岁即登帝位，此岂有师儒之训，执经清业，如经生家所为，乃其聪睿夙成，有不可以常理论者。”此论虽对孝文帝有夸大之嫌，但却也说明了孝文帝于学养用功之深。魏孝文帝对北朝文学的发展起了重要的推动作用。

北魏孝文帝改革前宫廷宴会的主要内容是骑射等活动，与南朝的赋诗作文不同。孝文帝时这种宴会尚武的社会现象有了很大的改观，不仅宫廷宴会赋诗，即使一般场合也时有赋诗联句。孝文帝不仅鼓励朝臣吟咏赋诗，而且还主动与臣子进行诗文批评。史载太和十八年（494），刘昶出镇彭城，孝文帝为之饯行，命百官为诗赋，并把自己的文集赐给刘昶，曰：“时契胜惨，事钟文业，虽则不学，

---

[1] ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1972年，第1555页。
[2] ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1972年，第996页。
[3] ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1972年，第1477页。
[4] ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1260页。
[5] ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第1869页。
[6] 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第1000页。
[7] ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第187页。

欲罢不能。脱思一见，故以相示。虽无足味，聊复为笑耳。”[①]孝文帝虚心求人“弹射”的态度在北朝文士中是鲜有的，即使南朝君主也少有，此举也表明了孝文帝尚文的主动性。《颜氏家训·文章》载：“江南文制，欲人弹射，知有病累，随即改之，陈王得之于丁廙也。山东风俗，不通击难。吾初入邺，遂尝以此忤人，至今为悔；汝曹必无轻议也。”[②]北朝文制与江南异，不喜他人批评指正，而孝文帝却主动要求批评，识见高出于北朝士人。正是因为孝文帝对于文学的积极提倡和实践，北朝文学才出现了质的进展，为北朝文学至唐代文学的发展奠定了基础。

第三节 北朝乐府环境下的边塞乐府诗

北朝音乐不单指《真人代歌》，还包括由南而北的汉魏旧曲、清商新曲及西域乐、西凉乐等。永嘉之乱后，汉魏旧曲及六朝清商乐通过南北通使或南北战争等途径辗转传至北地。《魏书·乐志》载，北魏太和十七（493）年孝文帝讨伐淮、汉，景明元（500）年，宣武帝占领寿春，“始收其所传中原旧曲《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓之《清商》”。[③]这里的“清商”不同于汉魏之“清商”，它不仅包括汉魏以来的相和歌、清商三调，还包括吴声西曲，是汉代以来中原和南方音乐的总称。西凉乐是西域乐与汉乐相融合的产物。《隋书·音乐志》载：“至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，嘉宾大礼皆杂用焉。此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。”[④]

北朝音乐相对南朝的音乐环境为复杂，一是尽管北朝政权更迭频繁，但不同于文化基础相同的南朝政权之更迭；其次是通过民族战争或文化交流的形式，使不同种类的音乐形式相互发生影响，所以导致了北朝音乐环境的复杂化。但在北朝伊始，其音乐环境是相对简单的。

《旧唐书·音乐志》载“自汉以来，北狄乐总归鼓吹署，后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。代郡时命掖庭宫女晨夕歌之。周隋之世与西凉乐杂奏，今存者五十三章，其名可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落

---

① ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第1310页。
② ［北齐］颜之推著，王利器撰：《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993年，第279页。
③ ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第2843页。
④ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第313页。

稽》、《钜鹿公主白净王太子》、《企喻》……其曲亦多可汗之辞。北虏之俗，呼主可汗。吐谷浑，又慕容别种，知此歌是燕魏之际鲜卑歌，其虏音不可晓。”[①]《真人代歌》类似鲜卑族的民族发展史诗，《魏书·乐志》载：“凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣兴废之迹，凡一百五十章。”[②]拓跋珪入主中原时，汉化程度不高，虽获晋乐，但却是“不知采用，皆委弃之”，又因战事不断，故未遑及此，《旧唐书·音乐志》载：“自永嘉之后，咸落为墟，礼坏乐崩，典章殆尽。江左掇其遗散，尚有治世之音。而元魏、宇文，代雄朔漠，地不传于清乐，人各习其旧风。虽得两京工胥，亦置四厢金奏，殊非入耳之玩，空有作乐之名。”[③]至魏孝文帝时，随着北魏汉化程度的不断提高，这种对中原旧乐的漠视得到逐渐改变。

北魏孝文帝时，朝廷开始充分重视乐府职能。《魏书》载张彝的《上采诗表》曰：“高祖迁鼎成周，永兹八百。偃武修文，宪章斯改，实所谓加五帝，登三王，民无德而名焉。犹且虑独见之不明，欲广访于得失。乃命四使，观察风谣。臣时忝常伯，充一使之列，遂得仗节挥金，宣恩东夏，周历于齐鲁之间，遍驰于梁宗之城，询采诗颂，研检狱情，庶实片言之不遗，美刺之俱显。”[④]《隋书·音乐志》也载：“晋氏不纲，魏图将霸，道武克中山，太武平统万，或得其宫悬，或收其古乐，于时经营是迫，雅器斯寝。孝文颇为诗歌，以勖在位，谣俗流传，布诸音律。大臣驰骋汉魏，旁罗宗齐，功成奋豫，代有制作。”[⑤]北魏朝廷乐府采诗后，北朝民歌成为时人的模拟对象，如温子升的《凉州乐歌》《敦煌乐》《结袜子》等。

《隋书·音乐志》载：“王僧辩破侯景，诸乐并送荆州。经乱，工器颇阙，元帝诏有司补缀才备。荆州陷没，周人不知采用，工人有知音者，并入关中，随例没为奴碑。”又载：“周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。”[⑥]同书又载何妥上表隋文帝言：“自永嘉播迁，五都倾荡，乐声南渡，是以大备江东。宋、齐已来，至于梁代，所行乐事，犹皆传古”，“及侯景篡逆，乐师分散，其四舞三调，悉度伪齐。齐氏虽知传授，得曲而不用之于

---

① ［五代］刘昫著：《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第1071页。
② ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第2828页。
③ ［五代］刘昫著：《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第1040页。
④ ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第1430页。
⑤ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第286页。
⑥ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第304页。

宗庙朝廷也。”[①]何妥所言的古乐主要是指汉魏以来的相和歌、清商三调和吴声西曲等。由此可知，梁侯景之乱后，荆州音乐包括相和歌和清商三调曾流至北齐和北周，但并未引起当局的重视。《魏书·乐志》载长孙稚、祖莹曾上表云：“自中原丧乱，晋室播荡，永嘉已后，旧间湮没。太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。”[②]相和歌和清商三调虽曾在 宫廷中演奏，但却是“间有施用”。实际上，南传的音乐在北间的存在常态或被搁置、或被漠视，如北齐将通晓南曲的乐人没为奴婢，北周则将所获之曲存于宗庙朝廷。这也是北朝文人乐府创作不盛的一个原因。

北朝音乐对南朝文坛最大的贡献便是横吹曲南传，产生了《梁鼓角横吹曲》。《梁鼓角横吹曲》在传入南方前，应该是经过北朝乐府整理过的。葛晓音在《北朝诗歌的演进》中通过分析北魏的文教政策，指出《梁鼓角横吹曲》的保存与其采诗制度有关，也就是说南传的《梁鼓角横吹曲》是被加工过的[③]。《梁鼓角横吹曲》中有六个曲题出自汉横吹曲：《紫骝马歌》、《紫骝马歌辞》、《黄淡思》、《陇头》、《陇头流水》、《东平刘生》。《乐府诗集》引《乐府解题》曰：“汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲:一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骋马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲。合十八曲。”[④]这些汉横吹曲辞今不存，但曲调在北方仍有流传。

孙楷第《梁鼓角横吹曲用北歌解》认为“北歌入南，必在南北用兵南师胜之时”：“晋太元中破苻坚”、“义熙中刘裕灭南燕、后秦”、“梁武帝时魏诸元来降”[⑤]。王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》也指出《乐府诗集》所著录的“梁鼓角横吹曲”应是刘宋至萧梁时代北曲南传累积的结果，而非仅为萧梁一代所采集。[⑥]北歌南传是一个过程，其流传早在晋末就发生了，《乐府诗集》题解引《陈武别传》曰：“武常骑驴牧羊，诸家牧竖十数人，或有知歌谣者，武遂学《泰山梁甫吟》、《幽

---

① ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1714页。
② ［北齐］魏收撰：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第2841页。
③ 葛晓音著：《八代诗史》，北京：中华书局，2007年，第226—227页。
④ ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第311页。
⑤ 孙楷第著：《沧州集》，北京：中华书局，第332页。
⑥ 王运熙著：《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，1996年，第471页。

州马客吟》及《行路难》之属。”[①]陈安，为晋人。《世说新语·任诞篇》刘孝标注引《续晋阳秋》曰：“袁山松善音乐。北人旧歌有《行路难曲》，辞颇疎质。山松好之，乃为文其章句，婉其节制。每因酒酣，从而歌之，听者莫不流涕。”[②]袁山松不仅能歌北曲，还能制作曲辞。《世说新语·赏誉》刘孝标注引曹嘉之《晋纪》曰：“刘畴善谈名理，曾避乱坞壁，有胡数百欲害之。畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》《入塞》之声，以动其游客之思。于是群胡皆泣而去之。”[③]《晋书·刘琨传》也有类似记载：“琨在晋阳，尝为胡骑所围。琨乃乘月登楼清啸，贼闻之，皆凄然长叹。中夜奏胡笳，贼又流涕嘘唏，有怀土之切。”[④]由此可知，汉横吹曲辞今虽不传，但其曲调早在北间流传，且曲调甚哀。

随着南北战争和文化交流的不断升级，北歌南传在南朝，尤其是齐梁时期相对增多，以横吹曲为主。《宋书·乐志》载刘宋时期南朝便有羌胡杂舞，《南齐书》记载更多，苍梧王与左右制作羌胡乐；郁林王竟然在服丧期间也不绝于耳；东昏侯对北歌更是青睐有加，为演奏羌胡诸舞，竟有“屏除”之谓。萧绎《玄览赋》曰“吟紫骝之长歌，奏玄云志叠鼓。闻羌笛之哀怨，听胡笳之凄切”，其中《紫骝》即横吹曲《紫骝马》的简称。江淹因“军容有横吹”而为《横吹赋》，不仅记录了横吹曲的演唱曲目“奏白登之二曲，起关山之一引”，还描述了横吹曲辞的音乐基调：“西骨秦气，悲憾如怼；北质燕声，酸极无已”。而横吹曲南传的高峰是《梁鼓角横吹曲》，此六十六曲是经梁朝整理而成，由陈朝智匠《古今乐录》而著录。《梁鼓角横吹曲》传到南朝后，对梁陈文人拟乐府产生了积极的推动作用，今存文人拟横吹曲辞基本上是从萧梁开始的。可以说，梁陈时期大量出项的拟横吹曲辞与此有直接的关系。

南朝文人几乎人人都有拟乐府之作，且有专门的乐府研究著作，如刘宋张永的《元嘉正声伎录》、王僧虔的《大明三年宴乐伎录》、陈朝智匠的《古今乐录》等。相对来说，北朝文坛的乐府诗就乏善可陈了。北朝音乐内容丰富复杂，但无论在文人乐府诗歌创作还是乐府研究性著作，却与之不成比例。究其原因是北朝的持续动荡、经世致用是儒学思想及士人文学趣味关注点所致。但我们不能因此而抹杀北朝音乐在中国诗歌发展史中的作用，尤其是边塞乐府的发展。北朝音乐

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第605页。
② 余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，北京，中华书局，1983年，第890页。
③ 余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，1983年，第524页。
④ ［唐］房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第1690页。

虽然对北朝文人乐府诗创作影响不大，但北朝乐府民歌却对南朝边塞乐府，尤其是拟横吹曲题创作，发挥了重要的诱因作用，并对隋唐音乐产生了深远影响。

北朝乐府民歌格调高昂，表现出强烈的尚武精神，如《企喻歌辞》其一“男儿欲作健，结伴不须多。鹞子经天飞，群雀两向波。”王渔洋在《香祖笔记》中评曰“是快语。语有令人‘骨腾肉飞’者，此类是也。”《折杨柳歌辞》言“健儿须快马，快马须健儿。”说明了健儿与健马相得益彰，是宝马英雄的最佳组合。《琅琊王歌辞》曰“新买五尺刀，悬著中梁柱。一日三摩挲，剧于十五女。”所谓器惟求新，主人公非仅如此，而是天性使然。后两句又通过对刀、女的不同态度，再次强化了主人公对宝刀的无比喜爱之情。无论是爱马之人还是喜刀之人，在他们身上所反映出来的尚武精神是由当时的尚武社会所浸染而成，这种精神于隋唐文人性格也产生了很大影响。

北朝乐府民歌描绘了战乱的悲惨社会图景。《隔谷歌》“兄在城中弟在外，弓无弦，箭无括。食粮乏尽若为活？救我来！救我来！”《企喻歌辞》其四“男儿可怜虫，出门怀死忧。尸丧狭谷中，白骨无人收。”《陇头歌辞》三首：

陇头流水，流离山下。念吾一身，飘然旷野。

朝发欣城，暮宿陇头。寒不能语，舌卷入喉。

陇头流水，呜声呜咽。遥望秦川，心肝断绝。

此诗描写了征夫羁旅行役的艰辛和苦痛，抒发了强烈的思乡怀家之情。《紫骝马》在萧梁时有两种不同的曲调，除“梁鼓角横吹曲”外，还有汉横吹曲的《紫骝马》。《古乐苑》引吴兢语“此诗晋、宋人乐奏之首，增四句名《紫骝马》。‘十五从军征’以下是古诗，六曲，曲四解。”[①]由此知，此曲在晋宋时仍被演奏曲调应是来自北方，为晋人所配词改造，《乐府诗集》在《十五从军征》之前，著录了两首歌辞：“烧火烧野田，野鸭飞上天。童男娶寡妇，壮女笑杀人”、“高高山头树，风吹叶落去。一去数千里，何当还故处。”而“梁鼓角横吹曲”的《紫骝马》，据《古今乐录》著录的歌辞云：“独柯不成树，独树不成林。念郎锦裲裆，恒长不忘心。”无论是措辞还是体式，当是受南朝吴歌之影响所致。

北朝乐府民歌也描写了遍地风光，如《企喻歌辞》“放马大泽中，草好马著膘”、《陇头流水歌辞》“西上陇坂，羊肠九回。山高谷深，不觉脚酸”，最典型的

---

① 《古乐苑》第十三卷，文渊阁《四库全书》影印本。

莫过于《敕勒歌》："敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。"《乐府诗集》引《乐府广题》曰：

> 北齐神武攻周玉壁，士卒死者十四五。神武恚愤，疾发，周王下令曰："高欢鼠子，亲犯玉壁，剑弩一发，元凶自毙。"神武闻之，勉坐以安士众，悉引诸贵，使斛律金唱《敕勒》，神武自和之。[①]

《敕勒歌》本鲜卑民歌，后改为齐言，但形式仍以杂言歌辞为主。全诗二十七字，诗歌语言精练，一气呵成。诗人以简练的语言概括了苍茫辽阔、丰茂繁盛的边地特色。元好问对此诗颇为激赏："慷慨歌谣绝不传，穹庐一首本天然。中州万古英雄气，也到阴山敕勒川"。胡应麟《诗薮》评曰："此歌之妙，正在不能文者无意以发之，所以浑朴苍莽，使当时文士为之，便欲雕缋满眼。"沈德潜《古诗源》卷十四评曰："莽莽而来，自然高古，汉人遗响也"[②]。前人评论主要是着眼于语言的自然流畅，与南朝边塞乐府相比，无疑是天籁之音。《敕勒歌》第一次以诗的形式赞美了祖国的北部边疆，引发了人们对少数民族聚居地的无限激赏之情。在唐边塞诗之前，诗歌中对西北边塞的描写多限于大漠穷秋和塞外苦寒的想象或渲染，这种情感基调自《诗经》以来，至汉魏曹操的《苦寒行》、陈琳的《饮马长城窟行》，莫不如此。但《敕勒歌》所描绘的却是开阔明朗而安定和平的北国风光，这是另一种边塞情景，迥然有异于之前诗歌的悲凉萧瑟基调。从文学发展来看，这种河朔贞刚之气，对"声律风骨始备"的唐代边塞诗的发展，影响是巨大的。

《紫骝马》："高高山头树，风吹叶落去。一去数千里，何当还故去。"《紫骝马》是曲调名，但诗歌内容却与曲名不相关，与六朝文人的同题拟作不同。《古今乐录》曰："《紫骝马》古辞云：'十五从军征，八十始地归。道逢乡里人，家中有阿谁？'又《梁曲》曰：'独柯不成树，独树不成林。念郎锦裲裆，恒常不忘心。'盖从军久戍，怀归而作也。"此《梁曲》指《梁鼓角横吹曲》。此曲梁陈时有拟作，但不得其旨，唐人深得其味。李白有《紫骝马》云"紫骝行且嘶，双翻碧玉蹄。临流不肯渡，似惜锦障泥。白雪关山远，黄云海树迷。挥鞭万里去，安得念春闺。"王琦注云"若梁简文帝、梁元帝、陈后主、徐陵诸作，但只咏马而已，太白则咏马兼及从军远戍，不恋室家之乐，仍不失古辞之意"。由此可见，

[①] [宋] 郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年，第 1212 页。
[②] [清] 沈德潜选：《古诗源》，北京：中华书局，1963 年，第 345 页。

北朝乐府民歌于李白乐府诗创作影响之大。北朝乐府民歌与边塞乐府的影响不只于李白。曹道衡在《再论北朝诗赋》中指出，唐代的边塞诗受北朝诗的影响较大[①]，这北朝民歌主要是指乐府民歌，李白乐府即是典型之一例。

第四节 北朝边塞乐府诗

北朝的边塞乐府主要是指北朝乐府民歌中的边塞题材和文人边塞乐府诗歌，其创作群体也可以分为两类：本土诗人和由南入北的羁留诗人，前者以高昂、卢思道、薛道衡等人为代表，后者以庾信、王褒等人为代表。侯景之乱后，许多南朝士人自南朝北奔入东魏邺下，著名的文人有颜之推、诸葛颖、萧放、萧悫等。江陵陷落后又有王褒、刘璠、宗懔等奔至长安。其中庾信则是因为之前出使西魏被扣留在长安。这些由南入北的文人，可以说是南朝后期最高文学成就的代表，他们的文学观念、文学创作和活动必然对北朝文坛产生很大的影响。

一、入北文人的边塞乐府诗

由南入北的文人不同于南朝改朝换代中的士人，他们身在异地，多有南冠客思之情，而又能以北地特有的苍凉景物来自抒胸意，故情感多深沉动人。宋武帝第九子刘昶亡命北魏，于途中作《断句诗》："白云满障来，黄尘暗天起。关山四面绝，故乡几千里。"王肃《悲平城》："悲平成，驱马入云中。阴山常晦雪，荒松无罢风。"梁武帝第二子萧综奔魏后尚寿阳公主，但仍是"愁思无所托，强作《听钟歌》"，其歌辞曰："历历听钟鸣，当知在帝城。西树隐落月，东窗见晓星。雾露朏朏未分明，乌啼哑哑已流声。"《悲落叶》："悲落叶，连翩下重叠。重叠落且飞，纵横云不归。长枝交荫昔何密，黄鸟关关动相失。夕蕊杂凝露。朝花翻乱日。乱春日。起春风。春风春日此时同。一霜两霜犹可当。五晨六旦已飒黄。乍逐惊风举。高下任飘摇。悲落叶，落叶何时还。夙昔共根本，无复一相关。各随灰土去，高枝难重攀。"颜之推《观我生赋》抒发了入北后的哀伤是"何黎氓之匪昔，徒山川之犹曩。每节思于江湖，将取弊于罗网。聆代竹之哀思，听出塞之嘹亮。对皓月以增愁，临芳樽而无赏。"这些诗词文赋之所以能够感发人心，并不在于藻饰构结，而是由于诗人情真意切又能借景抒发所致。

---

① 曹道衡：《再论北朝诗赋》，《社会科学战线》第1期，1985年。

庾信是南北文风融合的最佳体现者，也是入文人边塞乐府诗创作的最杰出代表。他不仅影响着北朝文坛，而且也在不自觉地接受着北朝文坛的影响，虽然这种主动接受的倾向并非主流，但在南北文化差异明显的当时无疑是难能可贵的。张鷟《朝野佥载》卷六载庾信出使东魏归国，言北方文人之作“唯有韩陵一片石堪共语，薛道衡、卢思道少解把笔，自余驴鸣犬吠，聒耳而已”，可见其对北方文学之鄙视态度，但后来对卢思道的《听蝉鸣篇》却是“深叹美之”。这种转变固然说明了北朝文人诗歌水平的提高，但同时也表明了庾信对北朝文学的一种接受态度。

随着南北文化融合程度的提高，能比较客观地对待北朝文学。世风影响诗风，庾信对待北朝文学态度的变化，还与宇文泰的文风复古有关。《周书·文帝本纪》载宇文泰“性好朴素，不尚虚饰，恒以反风俗，复古始为心”，“乃摈落魏晋，宪章古昔”，由此知，宇文泰对魏晋以来的浮华之风极为不满。北周文风复古，是政治上托古改制的重要一环。以非文学为目的的复古运动，却在庾信身上实现了真正文学意义的效果，这可能对当局来说是始料未及的。庾信诗歌文学成就的取得与其社会经历关系密切。入北前庾信是萧纲东宫侍读，文学修养极高，并创作有大量的绮丽诗歌。遭侯景之乱而被滞留北方，虽颇受礼遇，而不免“乡关之思”。可以说，庾信后期作品无不渗透这“乡关之思”，而其诗歌之醇厚也正有赖于此。

史载庾信在北周颇受礼遇，“世宗、高祖并雅好文学，信特蒙恩礼。至于赵、滕诸王，周旋款至，有若布衣之交”。但南朝与北周通好，“陈乃请王褒及信等十数人。高祖唯放王克、殷不害等。信及褒并留而不遣”[①]，庾信因此不得不滞留北周，“胡尘几日应尽，汉月何时更圆”(《怨歌行》)、“倡家强遭聘，质子值仍留”(《拟咏怀二十七首》之三)便是庾信当时的思想写照，即倪璠所言的“周乡关之思”。庾信滞留北朝的切身经历，对庾信后期边塞诗歌的创作影响巨大。诗人的“乡关之思”在边塞诗歌中得到更为妥帖真切的表达。郭豫衡把庾信的边塞诗歌成就归因为“北朝的背景，南朝的技法，全新的人生体验”[②]是很有道理的。庾信边塞诗之所以独步当时，最主要的原因是其边地经历的感同身受，也即郭氏所言的“全新的人生体验”，北地苍茫的山川景物是这种情感体验的一个绝佳诱因。罗宗强认为“庾信、王褒入北之后，诗中每有一种苍茫浑朴之气象，此或与北地

---

① ［唐］令狐德棻撰：《周书》，北京：中华书局，1971年，第734页。
② 郭豫衡著：《中国古代文学史》，上海：上海古籍出版社，1998年，第106页。

之山川风物有关”[①]。而要把这种“全新的人生体验”付诸篇什，还必须有待于高超的艺术技巧，否则便与质朴自然的边塞诗无异，而庾信诗歌艺术技巧主要是在南朝形成的。所以说，庾信边塞诗的艺术成就是羁留边地之经历、高超艺术之技巧、苍茫山川之景物三者共同作用的结果。庾信在影响着北方诗坛的同时，也在一定意义上被影响，如北朝迥异于江南的苍茫阔大的山川风物、直抒胸臆的乐府民歌及文人作品等。南朝诗作有赖江山之助，而北朝诗作，尤其是边塞乐府的成功之处亦是得益于江山之助。

庾信对文坛的影响不仅发生在后世，在当时便声扬域外。《北史》本传载：“当时后进，竞相模范，每有一文，都下莫不传诵”[②]，宇文逌在《庾信集序》中言：“才子词人，莫不师教；王公名贵，尽为虚襟怀。”[③]在滞留北朝的过程中，庾信并不是一味输出，而是在影响北朝诗坛的过程中，也不断地潜移默化地否定着自己。刘永济《十四朝文学要略》言：“庾信自留北以后，文体亦稍变。观其所作，大有凄怆悲凉之气。至其音靡律调，自是沈约以后体制，未为病也。”[④]刘氏中肯地指出了庾信后期诗歌内容与体制变化的原因及其诗歌史作用，而杜甫言“庾信文章老更成，凌云健笔意纵横”、（《戏为六绝句》）“庾信平生最萧瑟，暮年诗赋动江关”（《咏怀古迹》）是对庾信后期诗风的最恰当概括。庾信于后世影响也大，《四库全书总目提要》言庾信是“集六朝之大成，而导四杰之先路”。南北朝作家中，对唐代文学影响较大的是谢朓和庾信。如果说谢朓在形式技巧方面为唐人提供了文学借鉴，那么庾信则在气韵风格方面是“启唐之先鞭”[⑤]，以《燕歌行》为代表。

《燕歌行》是魏晋南朝拟乐府的常见题目，先后有曹丕、曹睿、陆机、谢灵运、谢惠连、梁元帝、萧子显、王褒、庾信等人的拟作，其题材主题不出思妇怨边思夫。对《燕歌行》题材风格做出重大突破的是王褒和庾信，他们诗作虽然不是入北之后所作，却都显示出了新的气象与风格，打破了古题《燕歌行》自曹丕以来仅限于思妇怀远的单一内容，把思妇怀远与征人远戍、边塞苦寒相融合，抒情视野相对开阔。这种表现技巧使诗歌少了些许儿女情愁，更多了塞外风物的描

---

① 罗宗强著：《魏晋南北朝文学思想史》，北京：中华书局，2002年，第448页。
② ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1974年，第2793页。
③ ［清］倪璠注：《庾子山集注》，北京，中华书局，1980年，第64页。
④ 刘永济著：《十四朝文学要略》，北京：中华书局，2007年，第194页。
⑤ ［明］杨慎撰，王大厚笺证：《升庵诗话笺证》，北京：中华书局，2008年，第148页。

绘，为诗歌注入了一股刚健清新之气。他们的作品与萧绎、萧子显之作相比，闺阁富丽之气减弱，苍凉悲怨之调更为突出。他们在诗歌中加重了对边塞环境的风物描写，增加了闺情与闺怨的内容，使诗歌的境界更为开阔。这种在题材内容上的变化端倪，对唐代乐府边塞诗《燕歌行》的诗风转变产生了重要影响。

庾信以其深厚的艺术修养和出使北朝的见闻经历，在诗歌中显示出了融汇南北诗风的端倪，这也使得他的《燕歌行》风格与其宫体应制之作，无论在内容、风格还是精神气质上都判若天壤。诗人把笔触更多地伸向塞外的边物风景，在诗歌中较为真切具体地描写了征夫思妇的悲怨哀伤和边地塞外的荒凉苦寒，并着力表现了战乱带来的苦难，“愿得鲁连飞一箭，持寄思归燕将书”形象地表达了人们对战争的不堪忍受和潜在的厌恶反感。庾信对《燕歌行》题材内容和情感基调的开拓，开盛唐高适同题之作的反战主题之先河。

《乐府诗集》著录《燕歌行》始辞为曹丕作，其“秋风萧瑟天气凉”、“别日何易会何难”两篇是单纯抒发思妇的离愁别恨，陆机、谢灵运的同题拟作不出其窠臼，但“秋蝉噪柳燕辞楹，念君行役怨边城”出现了相思与边城相结合的倾向。至王褒、庾信、梁元帝的同题拟作则把思妇相思与边地征战有机结合，唯气格略显纤弱绮丽。庾信拟作开篇境界开阔“代北云气昼昏昏，千里飞蓬无复根。”诗歌题材更为广阔深远，由单一闺思怨旷转为具有深广社会性的怨战情绪的抒发，对高适《燕歌行》有直接的影响。庾信《燕歌行》云：

> 代北云气昼昏昏，千里飞蓬无复根。寒鴈嗈嗈渡辽水，桑叶纷纷落蓟门。晋阳山头无箭竹，疎勒城中乏水源。属国征戍久离居，阳关音信绝能疎。原得鲁连飞一箭，持寄思归燕将书。渡辽本自有将军，寒风萧萧生水纹。妾惊甘泉足烽火，君讶渔阳少阵云。自从将军出细柳，荡子空床难独守。盘龙明镜饰秦嘉，辟恶生香寄韩寿。春分燕来能几日，二月蚕眠不复久。洛阳游丝百丈连。，黄河春冰千片穿。桃花颜色好如马，榆筴新开巧似钱。蒲桃一杯千日醉，无事九转学神仙。定取金丹作几服，能令华表得千年。

诗歌首六句以凄怆苍莽的笔调写出了边塞的荒凉之景：“云气昼昏昏”、“飞蓬无复根”，边景描写阔大，与王褒同题之作的清丽描摹不同；后四句追想夫妇之别，引出“良人从役”、“妇人怨旷”之主题，相对于曹丕“忧来思君不敢忘”、“援琴鸣弦发清商”的单调表达、王褒和梁元帝的柔艳描摹，庾信笔下的思妇抒发背景

更为广阔，情感基调也更为劲朗：由现实而想象，再由想象至现实，情感表达一波三折；后六句铺写思妇相思之情，用典平易，但略显轻绮，有伤风骨；诗歌结尾以飘逸之笔写怨旷之情，可谓别出心裁。庾信的《燕歌行》虽是典型的思妇怀远题材，但诗人笔触的侧重点却发生了转移，征人的形象虽然没有出现，但诗人却通过对边地风光浓彩重笔式地描写，使得征人形象呼之欲出。至唐代高适的《燕歌行》彻底突破了传统的闺中思妇“忧来思君”、“援琴鸣弦”狭隘的抒情领域，进一步把抒情的视角延伸到“摐金伐鼓”、“沙场征战”的塞北大漠。在艺术表现上，庾信的《燕歌行》已表现出注重七言古诗的铺叙，讲究开合变化，追求音节浏亮，讲究法度庄严的艺术特征。在体制上，《燕歌行》表现得更为纯熟浑厚，既能开合有次又能波澜生动，可谓是“凌云健笔意纵横”，刘熙载《艺概》言“庾子山《燕歌行》开唐初七古”[①]，是为的论。庾信《燕歌行》在齐梁诗坛独标异格，对唐代边塞歌行的发展有直接启发作用。

王褒是王俭曾孙，北魏陷没江陵后，随梁元帝出降，至长安被羁留于北方。同为入北文人，都有程度不等的“乡关之思”，但王褒的诗歌内容缺乏庾信沉重深蕴。王褒所抒发的“乡关之思”多局限于个体性的相思怀念，但在边塞乐府诗的近体化方面进行了积极的探索。王褒边塞乐府诗的代表作诗是《燕歌行》，其诗曰：

> 初春丽日莺欲娇，桃花流水没河桥。蔷薇花开百重叶，杨柳拂地散千条。陇西将军号都护，楼兰校尉称嫖姚。自从昔别春燕分，经年一去不相闻。无复汉地长安月，唯有漠北蓟城云。淮南桂中明月影，流黄机上织成文。充国行军屡筑营，阳史讨虏限平城。城下风多能却阵，沙中雪浅讵停兵。属国少妇犹年少，羽林轻骑数征行。遥闻陌头采桑曲，犹胜边地胡笳声。胡笳向暮使人泣，还使闺中空伫立。桃花落，杏花舒，桐生井底寒叶疏。试为来看上林雁，必有遥寄陇头书。

《周书》本传记载王褒的《燕歌行》“妙尽塞北寒苦之状，元帝及诸文士并和之，而竞为凄切之辞。”但王褒诗歌中，描写边地“凄切之词”的比重并不大，描绘更多的是娇莺软语、桃花流水的江南风光。此诗一开始便以宫体手法，把思妇的相思安排在生机盎然的春天，突出了思妇“汉地长安月”与征夫“漠北蓟城云”

---

① ［清］刘熙载著：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第57页。

的对比，既写出了边地的风光景物，又以前秦窦滔妻织锦为璇玑图以寄夫来表达相思怀念之情。诗人通过华美的辞藻和鲜明的意象，采用铺陈对比的手法，对闺中和塞外两种迥异的社会环境、思妇与征人在特殊境遇中的心理活动，进行了层层地渲染和烘托。诗中对塞外风物和征人艰辛的描写，虽由于诗人缺乏亲历边塞的生活体验而显类化，但它却以新颖的艺术视野和娴熟的表现技巧，为《燕歌行》的题材内容及艺术表现提供了全新的艺术经验。在诗歌内容方面，最为鲜明的特点是，在结构上将塞北与江南两种迥异的地理环境加以对比，形成了强烈鲜明的反差。诗人通过描写思妇与征夫在不同的情境中交替出现，更加侧重在景物烘托中描摹思妇的复杂心理。与梁元帝和萧子显的同题之作相比，王褒诗歌中征人戍边的条件更为艰辛，塞外边地的风物更为苍凉，这就为《燕歌行》的题材内容由单纯的思妇闺情向征人思妇的双向情感交流积累了宝贵的创作经验。

王褒的特殊社会经历对其边塞乐府诗有一定影响，其《饮马长城窟行》具有以古题写时事的纪实性。诗云：

> 屯兵戍陇北，饮马傍城阿。雪深无复道，冰合不生波。尘飞连阵聚，沙平骑迹多。昏昏垄坻月，耿耿雾中河。羽林犹角觝，将军尚雅歌。临戎常拔剑，蒙险屡提戈。秋风鸣马首，薄暮欲如何？

此诗描写了陇北军营冰天雪地、晨雾缭绕的塞北冬景。同时也写出了羽林军喜好百戏、角觝，将军好尚雅歌的风气。北周武帝武成二年（559）大会群臣，并用角觝百戏、制雅乐。此诗在一定意义上反映出北周军队既保持了少数民族尚武的强悍气质及对汉民族传统文化的仰慕之情。

王褒除《燕歌行》外，于边塞乐府诗题的扩大及诗歌体制的律化也有贡献，如《出塞》、《入塞》等篇。《乐府诗集》所载的二十八曲汉横吹曲，《出塞》《入塞》当是魏晋以后所传。《乐府诗集》题解曰：

> 《晋书·乐志》曰："《出塞》、《入塞》曲，李延年造。"曹嘉之《晋书》曰："刘畴尝避乱坞壁，贾胡百数欲害之，畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》、《入塞》之声，以动气游客之思，于是群胡皆垂泣而去。"按《西京杂记》曰："戚夫人善歌《出塞》《入塞》《望归》之曲。"则高帝时已有知，疑不起于延年也。唐又有《塞上》《塞下》曲，盖出于此。"[①]

[①] ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第317—318页。

《入塞》是汉乐府横吹曲题，今古辞不传。据《西京杂记》载在汉初便有流传，其书卷一云："高帝戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之，后宫齐首高唱，声入云霄。"曹嘉之《晋纪》载刘畴曾被胡人围困与坞壁，"无惧色，援笳而吹之，为《出塞》、《入塞》之声，以动其游客思，于是群胡皆泣而去之"[①]。两书所记仅有曲调而无古辞，但《乐府诗集》著录《出塞》、《入塞》的最早作品是王褒的同题诗作。王褒之作于后世拟作《出塞》、《入塞》有开创之功，以致在唐代还衍生出了《出塞曲》、《入塞曲》的乐府诗题。此外，王褒还作有一首六言边塞乐府《高句丽》："萧萧易水生波，燕赵佳人自多。倾杯覆碗淮淮，垂手奋袖婆娑。不惜黄金散尽，只畏白日蹉跎。"诗歌写出了辽东人的豪迈自由的民族个性，李白亦有《高句丽》乐府诗。王褒边塞乐府不仅于乐府诗题有所开创，而且在永明诗风的浸染中，诗歌声律也趋于和畅。许学夷《诗源辨体》言："王褒五言，声尽入律，而绮靡者少。至如《饮马》、《从军》、《关山》、《游侠》、《渡河》诸作，皆有似初唐。"[②]王褒于唐人的主要影响便在于边塞乐府诗的格律化倾向。

二、北朝本土诗人的边塞乐府诗

南朝文人边塞乐府诗侧重征夫思妇的描摹，笔调多绮艳，即使写边塞风物，也缺乏真情实感，这是由创作主体的生活经历所局限的。北朝本土诗人多具有一定边地战争的实战性经历，可以说是文武兼备的复合型人才，所作边塞乐府多具有纪实性的特征和乐观豪迈的情感基调。北朝文人用乐府古题作边塞诗，融入了边地生活的切身体验，可谓是用古题写时事，张玉穀《古诗赏析》评徐陵《出自蓟北门行》是"借古题自吐壮怀，与鲍参军同意"。他们的边塞乐府诗作大多人物形象突出，充满尚武精神和功业情怀。北朝诗歌因创作主体的变化造成了乐府边塞诗歌面貌的根本性变化，无论是诗歌格调还是人物气质方面都对唐代边塞乐府的诗歌品质产生了积极影响。

杨素是隋代"兼文武之资"的封疆大吏："论文则词藻纵横，语武则权奇间出。"陈子良《赞德上越国公杨素》记叙了杨素率兵抗击突厥的历史史实："匈奴轶燕蓟，烽火照幽并。天子命薄伐，受脤事专征。七德播雄略，十万骋行兵。 雁

---

① 余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，1983年，第524页。
② ［明］许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第133页。

行蔽虏甸，鱼贯出长城。交河方饮马，瀚海盛扬旌。拔剑倚天外，蒙犀辉日精。弯弧穿伏石，挥戈斩大鲸。 鼓鼙朝作气，刁斗夜偏鸣。六郡多壮士，三边岂足平。”他“频出朔方，三驾辽左” 的数次出塞作战经历为其边塞乐府诗创作提供了丰富的文学素材。史载开皇十八年（598）突厥犯边，杨素为行军总管，“悉除旧法，令诸军为骑阵。达头闻之大喜，曰：‘此天赐我也。’因下马仰天而拜，率精骑十余万而至。素奋击，大破之，达头被重创而遁，杀伤不可胜计，群虏号哭而去。”[①]仁寿初年，杨素“出云中击突厥，连破之。突厥走，追至夜及之。将复战，恐贼越逸，令其骑稍后，于是亲将两骑并降突厥二人与虏并行，不之觉也。候其顿舍未定，趣后骑掩击，大破之。自是突厥远遁，碛南无复虏庭。”[②]这种出塞作战的经历使其边塞乐府的内容更为充实厚重，杨素因此在当时声名远扬，史载其“扫妖氛于牛斗，江海无波，摧骁骑于龙庭，匈奴远遁。考其夷凶静乱，功臣莫居其右，览其奇策高文，足为一时之杰”[③]。

杨素边塞乐府以《出塞二首》为代表，其诗曰：

南胡未空，汉将复临戎。飞狐出塞北，碣石指辽东。冠军临瀚海，长平翼大风。云横虎落阵，气抱龙城虹。横行万里外，胡运百年穷。兵寝星芒落，战解月轮空。 严刁息夜斗，辛角罢鸣弓。北风嘶朔马，胡霜切塞鸿。 休明大道暨，幽荒日用同。方就长安邸，来谒建章宫。

汉虏未和亲，忧国不忧身。握手河梁上，穷涯北海滨。据鞍独怀古，慷慨感良臣。历览多旧迹，风日惨愁人。荒塞空千里，孤城绝四邻。树寒偏易古，草衰恒不春。交河明月夜，阴山苦雾辰。雁飞南入汉，水流西咽秦。风霜久行役。河朔备艰辛。 薄暮边声起。空飞胡骑尘。

诗歌虽写汉代故事，却是采用以汉喻今的表达模式来反映杨素于开皇四年（584）率兵抗击突厥的战争经历。诗中多次运用卫青、霍去病抗击匈奴的汉代典故，并以此自比。诗歌不仅用典契合，还能自如地化用前人诗句。“飞狐出塞北，碣石指辽东”是从孔稚珪《白马篇》“早出飞狐塞，晚泊楼烦城”中来，“交河明月夜”是借鉴刘孝标《出塞》中“绝漠冲风急，交河夜月明”句。杨素《出塞二首》对唐代边塞诗影响明显。此诗既描写了边地风物，又表现了边地生活的苦辛，抒发

---

① ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973 年，第 1286 页。
② ［唐］李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1974 年，第 1513 页。
③ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973 年，第 1296 页。

了报国立功的爱国情怀，唐代边塞乐府诗题材内容不出其外。

此外，杨素在诗歌中表现出了对仗工整的诗歌倾向，表现出了边塞乐府格律化的发展趋势。王士祯《带经堂诗话》言："杨处道沉雄华赡，风骨甚遒，已辟唐人陈、杜、沈、宋之轨，余子莫及。"[①]刘熙载《诗概》评杨素诗歌是"甚为雄深雅健。齐梁文辞之弊，贵清绮不重气质，得此可以矫之"[②]。两人所评都抓住了杨素诗歌的雄健特点，此特征在边塞乐府诗中表现尤为明显，可以说，杨素是边塞乐府诗风转变的重要人物，是"边塞诸作，铿然独异，剥极将复之候也"[③]，此语虽是沈德潜用以评隋炀帝诗，但用之杨素未尝不可，他们都是边塞乐府"剥极将复之候"的代表性人物。

薛道衡的边塞乐府亦有边地经历在其中。史载薛道衡具有一定的军事素养，杨隋进攻南朝时，薛道衡曾就当时的战争形势向高熲进行分析："尝闻郭璞有言，'江东分王三百年，复与中国合。'今此数将周，一也。主上恭俭勤劳，叔宝荒淫骄侈，二也。国之安危在所委任，彼以江总为相，唯事诗酒，拔小人施文庆，委以政事，萧摩诃、任蛮奴为大将，皆一夫之用耳，三也。我有道而大，彼无德而小，量其甲士不过十万，西自巫峡，东至沧海，分之则势悬而力弱，聚之则守此而失彼，四也。席卷之势，事在不疑。"[④]《出塞二首》是薛道衡与杨素的唱和之作，此诗借鉴了庾信、王褒描写边塞景物的诗歌技巧，真切地表达了从军边塞的生活体验。其《出塞》其二：

> 庭烽火惊，插羽夜征兵。少昊腾金气，文昌动将星。长驱鞮汗北，直指夫人城。 绝漠三秋暮，穷阴万里生。寒夜哀笳曲，霜天断雁声。连旗下鹿塞，叠鼓向龙庭。妖云坠虏阵，晕月绕胡营。左贤皆顿颡，单于已系缨。绁马登玄关，钩鲲临北溟。当知霍骠骑，西第起西京。

诗歌虽也通过罗列北方地名，来描写绝域荒凉萧瑟之状，但又不同于南朝诗人的向壁虚构。薛道衡曾随军东征突厥，掌管军中文书，此诗虽通篇写汉代北征匈奴事，但由于作者的从军经历，其中亦杂有作者东征之经历，所以自非南朝边塞乐府所比拟，但相对盛唐边塞乐府之作，此诗情景描写又相对稚嫩，情感表达也不够酣畅淋漓，这种不成熟的诗歌特点是边塞乐府由此而至盛唐的必经环节，盛唐

---

① ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第93页。
② 丁福保编：《清诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第2424页。
③ ［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年第534页。
④ ［宋］司马光撰：《资治通鉴》，北京：中华书局，1956年，5499页。

边塞乐府正是从此不足中得以拓展充实而终为盛唐之音。

卢思道也有过边地经历，他在《劳生论》中言："若乃羊肠、句注之道，据鞍振策，武落、鸡田之外，栉风沐雨，三旬九食，不敢 称弊，此之为役，盖其小小者耳。"所以他的《从军行》较南朝同题之作更觉真是可感，后者只是用典辞藻的炫博。隋炀帝的《饮马长城窟行》是写其诏令修长城之事。《隋书·炀帝纪》记载，大业三年七月，"发丁男百余万筑长城，西距榆林，东至紫河，一旬而罢，死者十五六。"[①]其诗曰："万里何所行，横漠筑长城。岂台小子智，先圣之所营"即是对此事之概括。卢思道边塞乐府以《从军行》为代表，其诗曰：

> 烽火照甘泉，长安飞将出祁连。犀渠玉剑良家子，白马金羁侠少年。平明偃月屯右地，薄暮鱼丽逐左贤。谷中石虎经衔箭，山上金人曾祭天。天涯一去无穷已，蓟门迢递三千里。朝见马岭黄沙合，夕望龙城阵云起。庭中奇树已堪攀，塞外征人殊未还。白雪初下天山外，浮云直上五原间。关山万里不可越，谁能坐对芳菲月。流水本自断人肠，坚冰旧来伤马骨。边庭节物与华异，冬霰秋霜春不歇。长风萧萧渡水来，归雁年年映天没。从军行，军行万里出龙庭。单于渭桥今已拜，将军何处觅功名。

以七言歌行体叙写边塞征战，并结合思妇闺怨的表现方法，是梁陈七言边塞乐府诗的写作模式。此诗主题虽与南朝乐府边塞诗相类，但诗人重点突出了将军立功边塞的豪迈气概，明显地表现出北朝尚武的精神气质。诗歌节奏爽朗，韵律和谐流畅，如"谷中石虎经衔箭，山上金人曾祭天"、"流水本自断肠人，坚冰旧来伤马骨"等句近似口语，纯是歌行句法。胡应麟《诗薮》评价此诗："音响格调，咸自停匀，体气风神，尤为焕发"[②]，胡氏中肯地评价了此诗的精神气质，同时也透露出诗风转变的信息。可以说，卢思道的《从军行》已开唐人乐府边塞诗之先河。

卢思道继承了乐府旧题《从军行》表现"军旅苦辛之辞"的主题传统，但又与南朝同题拟作不同，此诗因诗人的社会经历而具有现实性基础，表现出了北人尚武的精神气质，极具写实性地表达了对北国风光的感受。诗中思妇抒情场景由内地而边塞的不断变化，深刻地表达了征人思妇的相思之痛，而诗尾之反问又使这一痛苦具有了普遍性的社会意义，这一表现手法对高适《燕歌行》的现实主义

---

① ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第82页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海，上海古籍出版社，1979年，第47页。

精神不无影响。卢思道《从军行》将传统的五言句式改为七言句式，不仅增加了诗歌的表达内涵，而且还借鉴了鲍照七言诗隔句用韵的手法，诗语虽多俳偶，但意气贯畅而不板滞，迥异于齐梁诗风而近于初唐，胡应麟《诗薮》言："六朝歌行可入初唐者，卢思道《从军行》、薛道衡《豫章行》，音响格调，咸自停匀，体气风神，尤为焕发。"[①]

隋炀帝的边塞乐府诗多写实之作，以《饮马长城窟行》、《白马篇》为代表。王士祯言："炀帝之才，实高群下，《长城》、《白马》二篇，殊不类陈隋间人。"[②]其《饮马长城窟行》曰：

> 肃肃秋风起，悠悠行万里。万里何所行，横漠筑长城。岂合小子智，先圣之所营。树兹万世策，安此亿兆生。讵敢惮焦思，高枕于上京。北河见武节，千里卷戎旌。山川互出没，原野穷超忽。撞金止行阵，鸣鼓兴士卒。千乘万旗动，饮马长城窟。秋昏塞外云，雾暗关山月。缘严驿马上，乘空烽火发。借问长城侯，单于入朝谒。浊气静天山，晨光照高阙。释兵仍振旅，要荒事万举。饮至告言旋，功归清庙前。

隋炀帝《饮马长城窟行》具有纪实性，是其亲至边塞巡视长城所作，《隋书·炀帝纪》载大业四年三月"乙丑，车驾幸五原，因出塞巡长城"[③]。之前的陈琳、陆机、王褒等均有同题之作，但内容不尽相同：陈诗写筑城之难，陆、王之作边塞戍边环境的恶劣，情感基调以哀怨悲伤为主。但杨广之作却写得劲健豪迈，意气风发。张玉穀评此诗曰："题虽袭古，而此则实筑城以靖边境，与蔡邕、陈琳作，用意各殊"，"通首气体阔大，颇有魏武之风。"[④]

张溥《汉魏六朝百三家集题辞》认为后世对炀帝评价有失公允[⑤]，这种观点是符合文学发展史实的。《隋书》炀帝多次率兵亲征，"爰在弱龄，早有令闻，南平吴、会，北却匈奴，昆弟之中，独著声绩"[⑥]，"初习艺文，有非清侧之论。暨乎即位，一变其风，及《饮马长城窟行》并存雅体，归于典制。虽意存骄淫，而词无浮荡。故当时缀文之士，遂得而取正焉"[⑦]。隋炀帝以古题写实事，《白马篇》，

---

① ［唐］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第47页。
② ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第93页。
③ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第841页。
④ ［清］张玉穀撰：《古诗赏析》，上海：上海古籍出版社，2000年，第513页。
⑤ ［明］张溥著，殷孟伦注：《汉魏六朝百三家集题辞注》，北京：中华书局，2007年，第373页。
⑥ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第95页。
⑦ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1730页。

《饮马长城窟行》是写征高丽战事。

陆时雍《诗镜总论》言：

> 陈人意气恢恢，将归于尽。隋炀起弊，风骨凝然。其于追《风》勒《雅》，返汉还《骚》，相距甚远。故去时之病则佳，而复古之情未尽。诗至陈余，非华之盛，乃实之衰耳。不能予其所美，而徒欲夺其所丑，则枵质将安恃乎？隋炀从华得素，譬诸红艳丛中，清标自出。虽卸华谢彩，而绚质犹存。并隋素而去之，唐之所以暗而无色也。珠辉玉润，宝焰金光，自然之色，夫岂不佳？若朽木死灰，则何贵矣？唐之兴，六代之所以尽亡也。[①]

毛先舒《诗辨坻》言："《诗薮》云：'陈隋无论其后，即文无足论者。'予谓非也。夫江、孔轩华，隋炀典畅，足以殿齐、梁之末路，启李唐之大风。"[②]陆、毛二氏从诗歌发展史的角度，较为客观地评价了隋炀帝诗歌的文学地位。其边塞乐府诗的成就也有可圈可点之处，而这主要得益于他的切身边地经验及较高的文学素养。《隋书·文学传序》载隋炀帝："初习艺文，有非清侧之论。暨乎即位，一变其风，及《饮马长城窟行》并存雅体，归于典制。虽意存骄淫，而词无浮荡。故当时缀文之士，遂得而取正焉。"[③]隋炀帝初重"庾信体"，见柳辩文后，文体始变。《隋书·王胄传》载其与朝臣论诗文，曰："气高致远，归之于胄；词清体润，其在世基；意密理新，推庾自直。过此者，未可以言诗也。"[④]炀帝不仅能自作诗，且能对文人诗作加以评骘。沈德潜《说诗晬语》曰："隋炀帝艳情篇什，同符后主；而边塞诗诸作，铿然独异，剥极将付之候也。"[⑤]杨广在边塞乐府诗风的转变过程中起了重要的过渡作用。

北朝本土诗人的边塞乐府在描写北地风物风俗方面也很有特色，其中最一个显著特点便是不用、少用典，即以实景入诗。如庾信《郊行值学》中的"风雪俱惨惨，原野共茫茫"、"阵云全不动，寒山无物香"；杨素《出塞》"树寒偏易古，草衰恒不春"、"北风嘶朔马，胡霜切塞鸿"。祖珽和裴让之的《北征诗》写边塞景象，几乎全为实写而无用典，不像南朝边塞乐府诗几乎全为《史记》、《汉书》典故之堆砌。周文帝宇文泰之子，博涉群书，学庾信体，词多轻艳。七言《从军

---

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第1410页。
② 郭绍虞编，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第23页。
③ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1730页。
④ ［唐］魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第1741页。
⑤ ［清］沈德潜著，郭松林注：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第205页。

行》："辽东烽火照甘泉，蓟北亭幛接燕然。水冻菖蒲未生节，关寒榆荚不成钱。"后两句出王褒"塞禽唯有雁，关树但生榆"句，描写边塞风侯更为形象突出。

胡应麟《诗薮》言："北人谓温子升凌颜铄谢，含沈吐任，虽自相夸诩语，然子升文笔艳发，自当为彼中第一人。生江左，故不在四君下，惟诗传者绝少，恐非所长。庾子山谓薛道衡、卢思道仅解捉笔，亦孝穆之论。庾制作虽多，神韵颇乏。卢、薛篇章虽寡，而明艳可观。"[①]胡氏对北地诗人的评价相对公允，温子升、卢思道、薛道衡等人的篇章"明艳可观"，他们的边塞乐府诗亦具有此特点，因为切身的边地经验及朴质的语言，诗歌稍胜一筹于"神韵颇乏"的庾信（入北前）等人以典故堆砌而成的边塞乐府诗歌。

温子升的边塞乐府诗歌，相对北朝本土诗人来说，成就比较突出。其《凉州乐》云："远游武威郡，遥望姑臧城。车马相交错，歌吹日纵横。路出玉门关，城接龙城坂。但事弦歌乐，谁道山川远。"与唐人"春风不度玉门关"、"西出阳关无故人"风格不同。《敦煌乐》言："客从远方来，相随歌且笑。自有敦煌乐，不减安陵调。"诗风豪放开朗，表现了北朝文人对西北边塞文化的认同心理。北魏乐府民歌《高阳王乐人歌》是写边人生活习性的，其诗曰：

可怜白鼻騧，相将入酒家。无钱但共饮，画地作交赊。

何处碟觞来，面颊色如火。自有桃花容，莫言人劝我。

诗歌描写了下层士卒的日常生活，虽然囊中羞涩，但仍能酩酊大醉，表现民风淳朴而又情趣盎然。王褒的《高句丽》："萧萧易水生波，燕赵佳人自多。倾杯覆碗淮淮，垂手奋袖婆娑。不惜黄金散尽，只畏白日蹉跎。"诗歌亦写出了边地人民豪迈自由的民族个性，但由于两人的诗学素养之别，虽是写作相同的题材内容，但在诗歌表达方面仍存在差异，王褒诗歌的南朝化倾向更为明显。

在描写边地战争方面，北朝边塞乐府对待战争的乐观自信态度与南朝哀怨恐慌之态度迥异。裴让之《从北征诗》言："沙漠胡尘起，关山烽隧惊。皇威奋武略，上将总神兵。高合朔风驶，绝野寒云生。匈奴定远近，壮士欲横行。"诗人以昂扬的笔调抒发了立功疆场的豪迈之情。"高合朔风驶，绝野寒云生"写出了边塞之奇寒，"匈奴定远近，壮士欲横行"表达了对"神兵"鞍马间立功业的赞赏，高适有"战士本自重横行"即从此意来。

---

① ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第156页。

祖珽的《从北征诗》云："翠旗临塞道，灵鼓出桑乾。祁山敛雰雾，瀚海息波澜。戍亭秋雨急，关门朔气寒。方系单于颈，歌舞入长安。"诗歌铺排了浩浩汤汤的边塞出征场面，充满了乐观豪迈之情。

高昂《征行诗》言："垄种千口牛，泉连百壶酒。朝朝围山猎，夜夜迎新妇。"诗歌描写了北朝士卒的军事生活，基调高扬，但北朝原始战争的掠夺性质应该摒弃。另一首《从军与相州刺史孙腾作<行路难>》曰："卷甲长驱不可息，六日六夜三度食。初时言作虎牢停，更被处置河桥北。回首绝望便萧条，悲来雪涕还自抑。"此诗为世人从孙腾进军西魏时所写，是纪实性的乐府边塞诗。诗人以简洁朴实的语言叙述了戎马倥偬的军旅生活，抒发了战后惨状的凄凉心情。王士祯言："高敖曹短章，不减斛律金，二君可敌南朝沈庆之、曹景宗"[①]。南北朝武人作诗具有真切可感的特征，其所以能独自特出即在于他们以武将身份而为文人诗。同时，北朝二将的文学水平相对南朝诗人来说是乏善可陈，但却透露出北朝士人文武兼备的复合型人才的发展趋势，至隋唐多数文人是此类型的人才。

[①] ［清］王士祯著：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第93页。

结　论

文人拟作边塞乐府诗是边塞诗的一个创作传统，而这一传统得以沿袭继承，与乐府系统关系重大。本文以汉魏晋南北朝的边塞乐府诗为研究对象，从边塞题材与乐府系统的角度，系统全面地研究边塞诗的源流演变问题。通过分析不同文学时期中的边塞乐府诗的不同特征，进一步地阐明了边塞题材与乐府形式相结合的边塞诗歌传统，构建出更为清晰的边塞乐府诗的发展脉络，进一步阐明汉魏晋南北朝边塞乐府诗对后世边塞乐府诗发展的重要作用。

乐府传统包括乐府与音乐的关系、乐府古辞、本事对拟辞的影响、“感于哀乐，缘事而发”的现实主义表现手法、质朴自然的诗歌语言、表现自由的诗歌体制、自由抒发的语言风格及他者的叙述立场等。这些乐府因素既是边塞乐府得以确立发展的重要原因，同时也对边塞乐府诗的发展产生了一定的制约作用。

作为乐府系统的重要标志之一的汉乐府古题，相对于后世乐府诗题具有始源性，在乐府曲调散佚的情况下，它们对后世边塞乐府诗的创作在题材主旨方面具有很大的预设性和限定性。可以说，汉乐府为后来文人边塞乐府提供了具有母题性的诗歌题材。

乐府诗歌在题材主旨、情感基调及表达技巧方面的预设性给文人拟作造成了相对的内在约束力，在遵循乐府诗创作传统的前提下，受时代风气的影响，文人拟作又在一定程度上改造丰富着乐府诗创作传统。乐府创作传统为人文诗歌创作提供了诗歌素材和表现技巧方面的借鉴，文人创作又不断地赋予乐府传统以新鲜的血液，使其保持了相对鲜活的艺术魅力。边塞乐府就是在这种限制与改造的双重过程中不断发展着，边塞乐府的创作传统在一定程度上限制了诗人的自由发挥，但文人拟作边塞乐府诗同时又拓展乐府边塞题材的艺术空间，丰富了乐府古辞的表现内容。这也是乐府创作传统与文人创作传统互动的必然结果。

《诗经》和两汉乐府为后世边塞乐府诗创作提供了诗歌题材和表现形式方面的借鉴。曹魏后，在乐府曲调散佚不全的环境下，文人拟作乐府古题传统仍得以延续发展，在很大意义上有赖于文人对乐府古题、古辞的接受。魏晋边塞乐府诗以拟调法的创作方式，延续了乐府曲调与本题的创作传统。晋宋文人的拟篇式乐府是对魏晋边塞乐府的步趋，但却使乐府古题的边塞意味更为明显，并在诗歌意象方面有了很大的创新。

本文以《乐府诗集》、《先秦汉魏晋南北朝诗》等为基本的文本文献，以文史相结合的研究方法，结合具体的诗歌作品、诗人创作和各个时期诗歌发展的文学特征，通过分析乐府系统的诸因素与边塞诗发展的关系，来探讨边塞乐府诗在不同的文学时期内所特有的诗歌特征。边塞诗与乐府关系密切，唐代边塞诗高潮的到来与边塞乐府诗的发展有着更为直接的关系，是边塞乐府诗发展的直接结果，换句话说，唐代边塞诗是直接从乐府体裁中开出来的。本文着重从乐府的角度切入，通过对乐府系统诸因素的分析来探讨边塞诗的源流及发展脉络，从诗歌体制上来重新审视边塞诗的源流衍变问题。

乐府诗的主题同其题材一样，也有着趋向传统的特性。前代乐府作品的主题设定对后代的诗歌创作具有极大的制约性。就南朝的文人拟乐府诗创作来看，其主题取向大多没有超出汉乐府古辞及魏晋文人乐府诗设定的范围。就边塞乐府创作而言，南朝是边塞乐府诗发展的重要时期。南朝的边塞乐府诗，尤其是梁陈诗人用“赋题法”创作的边塞乐府诗，无论是在诗歌题材，还是艺术风格方面都具有很大的革新作用。唐代“声律风骨兼备”的边塞乐府诗是唐人追尚汉魏风骨的现实主义文学精神，扬弃“赋题法”的乐府诗创作方法，而创造出的诗歌结晶。

附录一　《诗经》中有关边塞题材的内容

边塞的观念在先秦时期相对模糊，当时诸侯国是国家政权的存在常态，尤其是在东周。这一时期与边塞题材相关涉的是各诸侯国间的征讨战争，它们所侧重的不是“边”“塞”的问题，更多关注的是战争的出师有名。虽然如此，但作为征战题材，《诗经》中的相关内容与边塞乐府中的征战题材还是具有共同性的，如对战争场面的描写、对征战的反感愤慨及征夫思妇之情的抒发。可以说，在内容主旨方面，《诗经》中的相关题材是边塞乐府诗的题材渊薮；在艺术表现方面，《诗经》为文人诗的发展提供了良好的艺术借鉴。

第一节 征战题材

《诗经》中有关征战题材的发生地域几乎都是在中原地带，有关“边”“地”相对模糊，战争的性质多是以“出师有名”的维护周天子的名义而区分，并非真正意义上的侵略与非侵略的关系。这一时期征战题材的诗歌很少战争惨象的描写而更多是铺写军容战阵之强盛来表现正义之师的名正言顺。《诗经》中的征战题材虽然与边塞征战题材有别，但作为具有战争属性的征战题材仍然为后来的边塞诗在题材主旨和艺术表现方面提供了积极的文学借鉴。

《诗经》中的边塞题材一般不就具体的战争场面作具体而微致的描写，而是侧重渲染表现自己的军容军威，写军容军威又主要写高大雄壮的马，所谓“四牡业业，征夫捷捷。每怀靡及，八鸾铿铿”，众多的战车以及各种旗帜是“既出我车，既设我旟”。三者交织描写，借以表现王者的威风，王师浩大的声势与不可战胜的强大力量。详写军容军威，略去战场的血腥厮杀，实写车马旗帜以衬托王师之盛，虚实结合，是《诗经》描写战争的一个显著特点。《小雅·出车》“我出我车，于彼郊矣。设此旐矣，建彼旄矣。彼旟旐斯，胡不旆旆”，以车、马之盛渲染南仲王师之威。《小雅·采薇》“驾彼四牡，四牡骙骙”、“四牡翼翼，象弭鱼服”，通过写马阵之整齐来反衬士卒作战之勇。《诗经》中的车马之阵重在渲染军威军容，与边塞乐府中把车马视为边塞英雄的坐骑不同，相对来说，《诗经》中的车

马阵容描写更为阔大严整。

《诗经》时代，诸侯纷争，战争不断，征战题材的诗歌成为主要表现内容，但《诗经》中的征战题材多不重对战争的具体描绘，而是侧重对军容军威的铺写，这与后世边塞乐府中或写边战之激烈、或发边战之议论的写法不同。《小雅·出车》是写南仲征讨猃狁事，诗歌虽是纪实之作，但全篇并不涉及作战过程，只是重章复沓地在渲染王师之军威军容，方玉润言“将出征，先写车旂仆从之盛，是一篇点兵行”[①].。《小雅·出车》虽是反映征战内容，但却不直接写战争，而是采用烘云托月的方法反复铺陈军容军威，表现将帅之老成持重：“赫赫南仲，猃狁于襄”、“赫赫南仲，薄伐西戎”。后世边塞乐府中多是徇私舞弊、赏罚不公之将帅，鲜有如此“不贪功以损将，不黩武以穷兵”的文德之将帅。

《大雅·常武》是赞美周宣王平定徐国叛乱之诗，诗人以写实之笔生动形象地描写了征战的前后过程。“王奋厥武，如震如怒。进厥虎臣，阚如虓虎。 铺敦淮濆，仍执丑虏。截彼淮浦，王师之所。王旅啴啴，如飞如翰。如江如汉，如山之苞。如川之流，绵绵翼翼。不测不克，濯征徐国。”诗歌以一连串的比喻表现了周军排山倒海的气势，表达了对王师的赞美之情。方玉润评此诗是“军未行而先声已震；阵甫列而丑虏成禽。静守则如山之苞，势不可撼；动攻则如川之流，气莫能当”，“是一篇古战场文字”[②]。《常武》的名篇方式较为特殊。一般而言，《诗经》的篇名多是取自首章首句不同，而《常武》却不是，诗篇全无全无“常武”字样。方玉润对此有解释：“周之世武功最著者二:曰武王，曰宣王。武王克商，乐曰《大武》；宣王中兴，诗曰《常武》，盖诗即乐也。此名‘常武’者，其宣王之乐欤？殆将以示后世子孙，不可以武为常，而又不可暂忘武备，必如宣王之武而后为武之常”，“盖不敢上媲《大武》，亦不敢下同‘黔武’。特恐后世子孙以武为常，而轻试其锋；又恐后世臣民与武相有，而竟无所备，是皆不可以为常”[③]。关于《常武》篇名的解释，方氏观点可备一说。

《秦风·无衣》是流传于秦地的一首军歌，诗歌慷慨激昂、表达了同仇敌忾的爱国精神。诗曰：

豈曰无衣，与子同袍，王于兴师，修我戈矛，与子同仇。

---

① ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第344页。
② ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第566页。
③ ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第565—566页。

岂曰无衣，与子同泽，王于兴师，修我戈戟，与子偕作。

岂曰无衣，与子同裳，王于兴师，修我甲兵，与子偕行。

陈子展说，此诗“按三章一意，总谓国中勇士，慷慨从军，同心协力，杀敌致果耳。此盖秦人善战之军歌”。[①]秦地原在今甘肃天水一带，西周末年，其地拓至今陕西、甘肃东部。《汉书·辛庆忌传》载“山西天水、陇西、安定、北地处势迫近羌胡，民俗修习战备，高上勇力，鞍马骑射。故秦诗曰：‘王于兴师，修我甲兵，与子偕行’。其风声气俗，自古而然。”[②]“同袍”因此成为边塞意象中同仇敌忾的代名词。吴闿生《诗义会通》评价此诗是“英壮迈往，非唐人出塞诸诗所及”[③]，从气乐观豪迈的爱国情调方面肯定了《秦风·无衣》的艺术价值。

由于长期征战徭役给人们带来了无尽的灾难，反战呼声也随之不断。相对来说，雅颂中的同类题材表现相对和缓，如《大雅·渐渐之石》“山川悠远，维其劳矣。武人东征，不遑朝矣”、《小雅·杕杜》“王事靡盬，继嗣我日。日月阳止，女心伤止，征夫遑止”、《小雅·采薇》“忧心烈烈，载饥载喝。我戍未定，靡使归聘”，是东征士卒厌战反战的劳苦自叹之辞。《小雅·何草不黄》“何草不黄？何日不行？何人不将，经营四方。”“此征伐不息，行者愁怨之诗”。[④]诗歌通过营造阴幽荒凉的情境，以一连串的反问方式表达了士卒对连绵不断的征战的怨愤之情。《唐风·鸨羽》是抒发士卒对无休止的劳役制度的不满情绪：“始则痛居处之无定，继则念征役之何极，终则恨旧乐之难复。民情至此，咨怨极矣。”[⑤]因为征役致使田园荒芜、父母衣食无着。“悠悠苍天，曷其有常”，是他们对不幸生活发出的质问，是对不断征役的反抗。《邶风·击鼓》通过对士卒从军、出征、思归等情节的概括，抒发了他们久戍思归不得的无比嗟怨之情，方玉润言“惟此边防远戍，永断归期，言念室家，能不怆怀”[⑥]。诗歌虽是写士卒个人征役之苦，但却普遍地反映了人们厌战情绪。

[①] 陈子展著：《诗经直解》上海：复旦大学出版社，1997年，第399页。
[②] ［汉］班固撰：《汉书》，北京：中华书局，1975年，第2998页。
[③] 吴闿生著：《诗义会通》，北京：中华书局，1959年，第103页。
[④] ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第471页。
[⑤] ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第260页。
[⑥] ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第130页。

第二节 征夫思妇内容

征夫思妇实际是征战题材所涉及的一个问题的两个方面。换言之，征夫思妇的情感抒发主要依托的是征战背景，而无休止的征战所带来的消极的社会后果也多是通过征夫思妇来表现的，如《卷耳》、《殷其雷》、《伯兮》、《有狐》、《君子于役》、《击鼓》、《陟岵》、《东山》、《采薇》、《出车》等。

征夫思妇题材与征战题材相交融的表现方法，在《诗经》中开先河，在边塞乐府中得到继承和发展。虽同为征夫思妇题材，但表达方式却不尽相同，或以追想的方式展开，或以遥想的方式想象，或以风侯的变化来衬托，虽形式不一，但却都表达了征夫思妇孤寂哀怨的情绪，对后世同类题材的表达提供了积极的艺术借鉴。

《诗经》中有关征夫思妇题材的诗歌多集中在《国风》中。《魏风·陟岵》主要是抒发了征人思乡怀家之情，在表现手法上别具一格。诗人登高而望，家人嘱托如在耳前，“上慎旃哉，犹来无弃”、“上慎旃哉，犹来无死”。诗人不直接写征人思家，却写征人想象家人挂念自己，较直接叙述更能打动人，所谓“据实构虚，以想象与怀忆融会而造诗境”。[①]《小雅·出车》又显出同中有异的表达特点，诗歌不断变换叙述视角，前两章以南仲口吻来说，中间两章以士卒口吻道出，朱熹评曰：“盖以命下之初，我方忧心悄悄，而仆夫憔悴，亦若人意之不舒也。”[②]末两章设为南仲室家口吻重申，“喓喓草虫，趯趯阜螽。未见君子，忧心忡忡。既见君子，我心则降”，“此言将帅之出征也，其室家感时物之变而念之。以为未见而忧之如此，必既见然后心可降耳。”[③]末章“春日迟迟，卉木萋萋。仓庚喈喈，采繁祁祁。执讯获丑，薄言还归。赫赫南仲，玁狁于夷”，通过铺写南仲班师的喜悦来反衬征夫苦战的艰辛和凯旋的喜悦。王夫之言：“南仲之功，震于闺阁，室家之欣幸，遥想其然，而征人之意得可知矣。乃以此而称南仲，又影中取影，曲尽人情之至者也。”[④]王夫之所谓的“影中取影”便是归途中的士卒设想室家面对凯旋时的想象之景。《召南·殷其雷》写闺中女子想念行役的丈夫，诗中女子思夫心切，恍惚中将“雷声”当成丈夫还归的战车声。但空闻“车”响，不见君

---

① 钱钟书著：《管锥编》，三联书店，2007年，第193页。
② ［宋］黎靖德编：《朱子语类》，北京：中华书局，1986年，第2120页。
③ ［宋］朱熹著：《诗集传》，北京：中华书局，2011年，第140页。
④ ［清］王夫之等著：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，

归，只有祈求丈夫早日归来，“振振君子，归哉归哉”，连续的叠句表达了女主人公焦灼不安的思念之情。之后，以“雷声”借代为征夫的表现手法，曹丕、傅玄的人的乐府诗歌有继承：曹丕《黎阳作诗》言“殷殷其雷，濛濛其雨。我徒我车。涉此艰阻”，傅玄《杂言》曰“雷隐隐，感妾心，倾耳听，非车音”。

《豳风·东山》是周公东征凯旋的士卒所作，诗歌抒写了凯旋士卒的欢喜和归途的艰辛，“周公东征三年而归，军士于途中有感之作”[①]。士卒因归家不得而对家乡场景作了种种的设想：“伊威在室，蠨蛸在户。町疃鹿场，熠燿宵行”，还回忆了新婚场景“之子于归，皇驳其马。亲结其缡，九十其仪”。诗人对家乡破败之景想象得越具体，对家乡热爱之情就愈强烈。通过对家乡诸种场景的想象来表达思想盼归之意，唐诗“近乡情更怯，不敢问来人”可谓是此诗的绝佳注脚。王士祯评曰：“《东山》之三章：‘我来自东，零雨其濛；鹳鸣于垤，妇叹于室’，四章之‘其新孔嘉，其旧如之何’，写闺阁之致，远归之情，遂为六朝、唐人之祖”。[②]其中末章“我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛”，以景写情更显情悲，是《诗经》情景相融的重要艺术表现手法。姚际恒《诗经通论》评曰：末章骀荡之极，直是出人意表，后人作从军诗必描画闺情，全祖之。”[③]

《小雅·采薇》为征夫归途中所作，表达了征夫思家的深切情感。诗歌前五章主要写途中所见即征戍情性，末章写真景真情，通过今昔对比强化了黯然神伤的抒情效果。“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”是情景交融的典范之句。王夫之《姜斋诗话》曰：“‘昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏。’以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”[④]《诗经》中的情景交融的艺术手法为后世文人边塞乐府所继承。

相对来说，《秦风·小戎》和《小雅·小明》两篇是征夫思妇题材中较为特殊的两篇。《秦风·小戎》的抒发对象在同类题材中较为特殊。诗曰：“俴驷孔群，厹矛鋈錞，蒙伐有苑。虎韔镂膺，交韔二弓，竹闭绲縢。言念君子，载寝载兴；厌厌良人，秩秩德音。”全诗共三章围绕思妇的“言念君子”展开，此诗最大的特点是思妇怀远更具巾帼之气，侧重于对君子“温其如玉”、“厌厌良人，秩秩德音”等道德品质的感怀，与《卫风·伯兮》、《王风·君子于役》中思妇单纯的闺

---

① 陈子展著：《诗三百解题》，上海：复旦大学出版社，2001年，第582页。
② ［清］王士祯：《带经堂诗话》，北京：人民文学出版社，1963年，第19页。
③ ［清］姚际恒著：《诗经通论》，北京：中华书局，1959年，第291页。
④ ［清］王夫之撰：《姜斋诗话》，北京：人民文学出版社，1961年，第140页。

怨相思不同。此外，诗歌通过写诗人所见的兵车、战马、兵器，表现了对国家军容之浩大、装备之优良的赞美、自豪之情。诗歌虽也表现了思妇怀远之情，但却不带有丝毫的哀怨之情。《小雅·小明》是征夫怀人题材，但所思对象却不不同于其它同类作品。诗曰“念彼共人，涕零如雨”，“嗟尔君子，无恒安处。靖共尔位，正直是与”，是写征夫思友，所思为志同道合能匡扶正位之人才。后世边塞乐府中对于良将能兵的渴求的表达可溯源至此。

征夫思妇题材从不同层面表达了人么怀远思归的共同情感，但由于抒情对象的社会阶层不同，诗歌的具体表现内容也因此存在差异。《周南·汝坟》、《王风·君子于役》、《卫风·有狐》等作品出自下层妇女，其抒情内容多集中于征夫所关注的相关物质材料，情感表达平和，语言质朴真切。如《有狐》写室家见“有狐绥绥，在彼淇梁”，而设想其夫“无赏”、“无带”、“无服”，以此表达思妇怀远之情。《君子于役》以赋法写家畜之习性而借以表达对征夫的思念之情，方玉润谓之“晋、唐人田家诸诗”[①]，此处“田家诗”是牧歌的代名词。《周南·卷耳》、《召南·殷其雷》、《卫风·伯兮》、《唐风·小戎》等篇为上层妇女之作，她们的情感重在精神层面，表达更为直接强烈。如《伯兮》“伯兮朅兮。邦之桀兮。伯也执殳，为王前驱”，直接用赋法夸耀其夫，进而直接表达孤苦索居的寂寞和痛苦，以致“愿言思伯，甘心疾首”，“愿言思伯，使我心痗”，情感强烈而奔放，似乖于《诗经》“中和”之原则。方玉润言：“此征伐不息，行者愁怨之诗。”[②]

《诗经》中的征夫思妇的怀人之作，在一定意义上反映战争给家庭造成的不幸，情调悲伤哀怨。这种题材虽然也表达了对于从军生活的厌倦，对和平家庭生活的留恋，却并不直接表示征战进行口诛笔伐，诗中的情绪以忧伤为主，几乎没有愤怒，这一点与后世边塞乐府对战争的表达态度不同。

第三节《诗经》对后世边塞乐府诗歌艺术表现的影响

《诗经》的艺术成就对后诗歌影响是深远巨大的，对于边塞乐府的影响，主要表现在：现实主义的创作方法、赋比兴的表现手法、情景交融的抒情方法等几方面。

---

① ［清］方玉润：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第193页。
② ［清］方玉润：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第471页。

一 、现实主义色彩

《诗经》中有关边塞题材的抒发描写奠定中国古典诗歌的现实主义创作传统，“风雅”成为后世诗歌复古革新的代名词，与这种写实寄托的创作传统有关。后世文人，尤其是唐代诗人以乐府边塞的形式表达对社会的积极干预，与《诗经》“饥者歌其食，劳者歌其事”的现实主义创作精神是一脉相承的。

《诗经》中的边征战材具有较强的写实性。方玉润言：“同一征伐也，而诗则有作于出师之始，或作于班师之后，或天子劳之而赐以诗，或僚庶颂之而献以句，且有局外旁观，发为咏歌以纪其事。”[①]诗歌中的作者多是事件的参与者或指导者，方氏观点从创作主体上说明了《诗经》中的边塞征战题材之所以具有写实性的重要原因。《毛诗》郑笺曰：“《采薇》谴戍役也，文王之时，西有昆夷之患，北有猃狁之难，以天子之命命将率，谴戍役以守卫中国，故歌《采薇》以谴之，《出车》以劳还，《杕杜》以勤归也。”[②]可知，《诗经》中的边塞题材也是“饥者歌其食，劳者歌其事”的纪实之作。《诗经》中的征战题材作品的主人公多是战争的直接经历者或是战争的被波及者，他们多采用现实主义的艺术手法来抒情达意，这与后世没有边塞经历，只能以乐府诗题来创作边塞诗歌不同。

二、赋比兴的表现手法

《诗经》中边塞类作品充分地应用了赋比兴的表现手法。诗人善于以眼前景起兴，《王风·君子于役》“鸡栖于埘，日之夕矣，羊牛下来。君子于役，如之何勿思”，见夕阳落下，家禽归家，而思念外戍之夫君，诗人由此而及彼此，情感自然而真切。《小雅·杕杜》以“有杕之杜，有睆其实”、“陟彼北山，言采其杞”起兴，诗人有感节物的变化而起怀远之情。

《诗经》中的念家怀远的情感抒发多以时令景物的变化而为触发的诱因，即起兴。《小雅·采薇》以采薇起兴，抒发戍卒的思乡怀归之情。《小雅·何草不黄》，诗人信手拈来由身边常见之自然景物的变化起兴，联想到无休止的繁重徭役，由“何草不黄”、“何草不玄”与“何日不行”、“何人不将，经营四方”两相对照，进而增强了“哀我征夫，独为匪民”的抒情效果。《小雅·出车》“昔我往矣，黍极方华；今我来思，雨雪载途。王事多难，不遑启居；岂不怀归，畏此简书”，亦是由农作物的变化而生发思乡的感怀。他们或以自然事物的变化触发联想，如《卫

---

① ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第364页。
② 中华书局编辑部编：《汉魏古注十三经》，北京：中华书局，1998年，第70页。

风·有狐》以“有狐绥绥” 联想到四处征战的士卒，；或通过对自然景物的赋写渲染环境，实现情景交融，增强表达效果，如《小雅·采薇》“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”为历来情景交融之作，王夫之说“以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”[①]

赋的表现手法主要被运用于夸饰军容军威的描写上。马阵是军威的重要体现之一，《诗经》中对马的赋写，多是夸饰军威的重要手段之一。如《小雅·车攻》对马的铺排可比之于后世之辞赋：“四牡庞庞”、“四牡孔阜”、“四牡奕奕”、“四黄既驾，两骆不猗”、“萧萧马鸣”等句，写出了不同情态的马状。《小雅·出车》“我出我车，于彼郊矣。设此旐矣，建彼旄矣。彼旟旐斯，胡不旆旆”，铺写了出师之盛。对后世边塞乐府有影响，曹丕的《饮马长城窟行》：“武将齐贯錍。征人伐金鼓。 长戟十万队，幽冀百石弩。 发机若雷电，一发连四五”。《小雅·六月》对军容之盛、军纪之严赋写最为具体，其中对马尤为刻画：“四牡骙骙”、“四牡修广，其大有颙”是写马之强壮，“比物四骊，闲之唯则”言马之色齐力备。后世边塞乐府写马之诗鲜能出其右。

同时，诗人还善于通过细节的描写来表现心理活动的微妙变化。如《卫风·伯兮》“自伯之东，首如飞蓬。岂无膏沐？谁适为容”，通过主人公无心梳洗而表现了征战不断对社会家庭造成的无比伤害。方玉润点评“此诗室家之怨切矣。始则‘首如飞蓬’，发已乱矣，然犹未至于病也。继则‘甘心疾首’，头已痛矣，而心尚无恙也。至于‘使我心痗’，则心更病矣，其忧思之苦何如哉！”[②]方玉润对主人公心理变化的分析很是恰当。通过细节描写表现。《周南·卷耳》通过“陟彼崔嵬，我马虺隤”，“陟彼高冈，我马玄黄”，“陟彼砠矣，我马瘏矣，我仆痡矣，云何吁矣”等细节的复章描写，表现了女主人公怀远相思之深切。

三、情景交融的表现手法

《诗经》中涉及边地景物多以雨、雪等自然现象为主，目的是烘托渲染士兵久戍异乡的思乡恋家之情，如《东山》“我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛”，《采薇》“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”王照圆曰：“《东山》诗何故四章俱云零雨其？盖行者思家，惟雨雪之际最难为怀。所以《东山》

[①] 王夫之等：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年。
[②] ［清］方玉润：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第186页。

劳归士则言雨，《采薇》遣戍则言雪，《出车》之劳还帅亦言雪。”[①]《诗经》中的与边塞题材相关的景物描写的边塞特质还不是很明显，除受《诗经》时代的社会背景限制外，还与诗人的表现主旨有关。

《诗经》也中涉及了边地风物的描写，如“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”、“昔我往矣，黍稷方华。今我来思，雨雪载途”等诗句。但这些边塞景物描写的地域性特征并不明显。秦汉时期，中原与匈奴接触频繁，在诗歌中出现了极具地域性的边塞意象，如沙漠、胡风、祁连山、匈奴、乌孙等。这些边塞意象在魏晋南北朝的乐府边塞诗中成为重要的诗歌创作素材和抒情背景，但《诗经》中景物描写的技巧手法为文人边塞乐府提供了必要的艺术经验。

四、换位思考的想象方式

钱钟书言：“分身以自省，推己以忖他；写心行则我思人乃想人必思我。”[②]《》中的征夫思妇题材多用此抒情方法。《周南·卷耳》，诗歌后三章全是从对方着笔，想象其劳苦之状，欲自安慰反是徒增相思之情。“陟彼高冈，我马虺隤。 我姑酌彼金罍，维以不永怀。 陟彼高冈，我马玄黄。 我姑酌彼兕觥，维以不永伤。”思妇思夫却不直接写出，而是辗转以征夫思妇的角度曲折写出，从而强化了思妇思夫之深切。方玉润评曰：“‘一章’因采卷耳而动怀人念，故未盈筐而‘寘彼周行’，已有一往情深之概。‘二、三、四章’下三章皆从对面着笔，历想其劳苦之状，强自宽而愈不能宽。末乃极意摹写，有急管繁絃之意。后世杜甫“今夜鄜州月”二首，脱胎于此。”[③]《小雅·出车》：“春日迟迟，卉木萋萋。仓庚喈喈，采蘩祁祁。执讯获丑，薄言还归。赫赫南仲，玁狁于夷。”写出了征夫对思妇的遥想之情，王夫之曰：“征人归矣，度其妇方采蘩，而闻归师之凯旋。故迟迟之日，萋萋之草，鸟鸣之和，皆为助喜。而南仲之功，震于闺阁，室家之欣幸，遥想其然，而征人之意得可知矣。乃以此而称南仲，又影中取影，曲尽人情之极至者也。”[④]刘熙载谓此有“雅人深致”，由此看出《诗经》写情水平之高。《魏风·陟岵》是征夫思乡之诗，诗人不写自己如何思念父母兄弟，反设想他么如何思念自己。沈德潜《说诗晬语》评曰：“《陟岵》，孝子之思亲也，三段之中但念父母兄弟之思己，而不言己之思父母与兄，盖一说出，情便

[①] 陈子展：《诗三百解题》，上海：复旦大学出版社，1998年，第255页。
[②] 钱钟书著：《管锥编》，北京：三联书店，2008年，第192页。
[③] ［清］方玉润：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第78页。
[④] ［清］王夫之撰：《姜斋诗话》，北京：人民文学出版社，1961年，第141页。

浅也。情到极深，每说不出。”[①]方玉润言：“诗妙从对面设想，思亲所以念己之心，与临行勖己之言，则笔以曲而愈达，情以婉而愈深”[②]，这也就是钱钟书所言的“据实虚构，以想象与怀忆而造诗境”[③]。这种换位思考的表达方法为边塞乐府，尤其是表现闺怨题材的边塞诗歌，提供了积极的艺术借鉴。

五、小结

《诗经》中有关边塞题材的诗歌因处于边塞诗的萌芽阶段而缺乏明显的边塞特色。但其中关涉的相关题材及艺术手法却对边塞乐府产生了深远影响。在题材方面，后世边塞乐府几乎所有的题材内容都可以追溯到《诗经》。胡应麟《诗薮》言：“《国风》、《雅》、《颂》，并列圣经。第风人所赋，多本室家、行旅、悲欢聚散、感叹、忆赠之辞。故其遗响，后世独传。楚一变而为骚，汉再变而为选，唐三变而为律，体格日卑，其用于室家、行旅、悲欢聚散、感叹、忆赠，则一也。”[④]胡氏所言《诗经》对后世诗歌题材之影响大致不错，“室家、行旅、聚散、感吹、忆赠之词”是边塞诗歌的主要题材内容，严羽《沧浪诗话》言“唐人好诗，多是征戍、迁谪、行旅、别离之作，往往能感动激发人意”[⑤]，严羽所谓的“好诗”即指边塞诗，几乎包含了《诗经》中的相关题材，由此可见，《诗经》在诗歌题材方面于边塞诗影响之大。

在诗歌表现方面，《诗经》对后世文人诗歌的影响最为深远直接。赋比兴的表现手法不仅是边塞乐府的主要艺术手法，还是文人诗歌创作的主要艺术技巧。《诗经》的四言诗形式为后世诗人，尤其是建安诗人所继承，以曹操、曹叡为代表。建安边塞乐府直接借用《诗经》原句或化用诗歌词语、主旨内容。曹丕的《黎阳作》直接化用《诗经》中的诗句“殷殷其雷，濛濛其雨”来表现征戍之途的艰难。在表现征战题材中，以对《豳风·东山》的借鉴最为典型，曹操《苦寒行》、王粲《从军行》都有借此表达征战之苦辛。“雅”“颂”中有关军威军容的夸饰铺排方法也为后世边塞乐府提供了艺术借鉴。《诗经》中表现征夫思妇题材中，从对方设想的发达方式成为后世同类题材的主要表现方式。在诗歌意象方面，《诗经》中“鸿雁”、“转蓬”、“雨”“雪”等自然意象成为边塞乐府中的常用意象。钱志

---

① 霍松林校注：《说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第192页。
② ［清］方玉润撰：《诗经原始》，北京：中华书局，1986年，第246页。
③ 钱钟书著：《管锥编》，北京：三联书店，2008年，第192页。
④ ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第3页。
⑤ 郭绍虞校注：《沧浪诗话校释》，北京：人民文学出版社，1961年，第198页。。

熙《歌谣、乐章、徒诗》指出："我国古代的个体诗学的最早渊源，是可以追溯到小雅的。通过大雅、三颂及小雅的创作，士大夫阶层与诗歌传统取得一种联系，为后来文人徒诗创作传统的发生买下了一颗种子。"[①]综上所述，《诗经》于后世边塞乐府最为直接的影响是在征战内容的诗歌题材、赋比兴的表现手法及从对方设想的表达方式等方面。

① 钱志熙：《歌谣、乐章、徒诗》，《中山大学学报》第一期，2011年。

附录二：

《燕歌行》源流考论

乐府曲题《燕歌行》与作为燕地歌谣的“燕歌”关系密切。所谓的“燕歌”是指燕地的俗乐歌谣。《史记·刺客列传》载：“至易水之上，既祖，取道”，“高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！’复为羽声慷慨，士皆目目，发尽上指冠”[①]。在此，荆轲的“歌”表现出了燕地歌谣慷慨悲壮的情感基调，胡应麟曰：“《易水歌》仅十数言，凄婉激烈，风骨情景，种种具备，恒千载下，复欲二语，不可得。”[②]作为俗乐民谣“燕歌”的特殊音乐特质和自古燕地多战乱相关联的社会现实内容，奠定了乐府题《燕歌行》的基本情感基调和题材内容。

第一节“燕歌”与《燕歌行》

《燕歌行》最早著录于《宋书》。《宋书·乐志》在“清商三调”的“平调”下著录曹丕的《燕歌行》“秋风”“别日”二首，并注明“荀勖撰旧词施用者”。唐人李善注《文选·饮马长城窟行》篇题时亦曰：“行，曲也”，胡应麟曰：“（行）较之歌曲，名虽小异，体实大同。至长歌、短歌、燕歌、鞠歌诸篇，合二为一，不复分别，又总而曰之，曰‘相和’等歌。知歌者曲调之总名，原于上古，行者歌中之一体，创自汉人明矣。”[③]黄节引朱乾《乐府正义》曰：“《燕歌行》与《齐讴行》、《吴趋行》、《会吟行》俱以各地声音为主，后世声音失传，于是但赋风土”[④]。由此知，“行”是此曲调音乐属性的标志，正如葛晓音所言：“‘长歌行’、‘短歌行’、‘艳歌行’、‘燕歌行’的意义主要在‘行’，即‘X歌之行’，而不是‘歌’加‘行’。”[⑤]

《燕歌行》是乐府《相和歌辞·平调曲》的旧调，古辞今已不存，今存《燕

---

① ［汉］司马迁撰：《史记》，北京：中华书局校点本，第2534页。
② ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第42页。
③ ［明］胡应麟著：《诗薮》，海：上海古籍出版社，1979年，第41页。
④ 黄节著：《汉魏乐府风笺》，北京：中华书局，2008年，第143页。
⑤ 葛晓音：《关于“行”之释义的补正》，《文学遗产》第4期，1999年。

歌行》曲辞为曹丕首创，后经荀勖改造而成为雅乐在宫廷中演奏。《乐府诗集》卷四十四“清商曲辞”题解云：“清商乐，一曰清乐。清乐者，九代之遗声。其始即相和、三调是也，并汉魏已来旧曲，其辞皆古调及魏三祖所作。”**错误！未定义书签。**钱志熙认为曹丕的《燕歌行》“是俗乐的七言体，似是从俗乐四言体变化而来，所以与柏梁体有些不同。它是由一联四言诗缩成一个七言句，所依据的大概是和四言体同一种乐曲”[①]。

第二节“相和调”之《燕歌行》的流传

西晋末十六国时期，属“相和三调”的平调《燕歌行》可能在北方有流传。永嘉之乱，刘聪遣石勒率军攻入洛阳，西晋的宫廷乐官伶官和乐器一并流入成汉的平阳。《晋书·乐志下》载：“永嘉之乱，海内分崩，伶官乐器，皆没于刘、石。”[②]《晋书·石勒载记上》记曰：“勒焚平阳宫室，使裴宪、石会修复元海、聪二墓，收刘粲已下百余尸葬之，徒浑仪、乐器于襄国。”[③]又，晋惠帝永宁元年，张轨为凉州刺史重视文教，“相和三调”。杨慎引杜佑《通典》论凉州曰：“地势之险，可以自保于一隅。财富之殷，可以无求于中国。故五凉相继与五胡角立，中州人士避难者，多往依之。”[④]当时的凉州相对安定，吸引了大批乐人，“相和三调”得以在凉州保存。晋孝武帝太元元年，苻坚攻破凉州，得凉州所保存的清商乐，《隋书·音乐志下》载：“乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。”[⑤]之后，“相和三调”在北方的石赵、北魏和前后秦流传。晋安帝义熙十三年，刘裕于长安悉收后秦的太乐伎和清商乐。至此，在北方流传了数年后，“相和三调”歌的遗存基本上传到南方，《乐府诗集》卷四四“清商曲辞”序曰：“清商乐，一曰清乐。清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。自晋朝播迁，其音分散，苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武

---

① 钱志熙著：《汉魏乐府的音乐与诗》，郑州：大象出版社，2009年，第162页。
② [唐] 房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第697页。
③ [唐] 房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第2728页。
④ 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第862页。
⑤ [唐] 魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局校点本，第377页。

定关中，因而入南，不复存于内地。”[①]《燕歌行》可能因此而随“相和三调”而最后流入南朝的刘宋，张永的《元嘉正声技录》和王僧虔的《大明三年宴乐记录》都有相关记载，王僧虔的《大明三年宴乐技录》载：“平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。”

第三节　七言诗的发展与《燕歌行》

七言诗的确立比五言诗晚，但七言诗的起源并不比五言诗迟，清人陈仅在《竹林答问》中言：“五言古诗起于苏、李，七言古诗起于《柏梁》”，“古诗及歌行自是两种，论古诗之源，则五七言同时；论歌行之源，则七言先于五言”[②]，但历来关于七言诗的起源众说纷纭。

七言诗的起源，大致说来主要有三种观点。第一种观点认为七言诗起源于诗骚。挚虞在《文章流别论》中指出：“七言者，‘交交黄鸟止于桑’之属是也，于俳谐倡乐多用之”，“雅音之韵，四言为正，其余虽备曲折之体，而非音之正也”。胡应麟在《诗薮》中也主张七言起于诗骚，“如骚之《九歌》，皆七言古所自始也”。清代钱大昕《十架斋养新录》卷十六和赵翼《陔余丛考》卷二十三都有类似观点的表述。近人梁启超、容肇祖、陈钟凡等人也认为七言诗起源于诗骚。逯钦立先生认为：“七言之出于楚声，此本不待言矣。楚辞不仅有许多七言句，而且《楚辞》、《招魂》篇中去掉“些”、“只”等语助词，俨然是七言诗。然正格之七言，既与当时小学杂占等为同型，又果何自而来乎？是则本篇所详考者，寻《柏梁体》与刘向七言，有一显著之特色，即句句用韵是也。此一特色，历来汉以至两晋，皆保留不变，而罕有例外者。”第二种观点认为七言诗起源于汉武帝时的“柏梁联句”。任昉的《文章缘起》（原书亡佚，今存明陈懋仁《学海类编》中的注释本）认为七言诗起源于汉武帝与群臣的联句。《世说新语·排调》刘孝标注云：“《东方朔别传》曰：‘汉武帝在柏梁台上，使群臣作七言诗。’七言诗自此始也。”[③]严

---

① ［宋］郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第638页。
② 郭绍虞编选，富寿荪点校：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第2223页。
③ 余嘉锡笺注：《世说新语笺疏》，北京：中华书局，1983年，第811页。

羽《沧浪诗话·诗体》中关于七言诗的起源继承任昉的观点。第三种观点认为七言诗起于“委巷歌谣”。20 世纪 40 年代，余冠英在《国文月刊》上发表《七言诗起源新论》，提出七言诗体本出于委巷歌谣的观点，认为“七言诗体的来源是民间歌谣，七言诗是从歌谣直接或间接升到文人笔下而成为诗体的，所以七言诗体制上的一切特点都可以在七言歌谣里找到根源”。

刘熙载《艺概·诗概》认为“七言讲音节者，出于汉‘郊祀’乐府；罗事实者，出于柏梁体”，这种观点可谓是第一、二种观点的折中之论。褚斌杰认为，文人七言诗的出现，有一个逐渐向民间作品仿效和学习的过程，而民间一种新体的形成，其实也必须经过一个逐渐酝酿、成熟的过程[①]。这种观点可谓是比较全面地概括了七言诗体的发生发展过程。

从现存资料的来看，可靠的完整的七言歌谣在汉以前似乎还没有。武帝时司马相如的《凡将篇》、元帝时史游的《急救篇》，虽具有是七言诗的雏形，但都是便于记诵的蒙童字书。西汉成帝的见之于《汉书·冯野王传》的《上郡歌》是一首七言歌谣。《汉书·东方朔传》载东方朔射复语：“臣以龙又无角，谓之为蛇又有足，跂跂脉脉善缘壁，是非守宫即蜥蜴”，其四句韵语皆为七言。柏梁体是汉武帝与群臣唱和之作，运用了当时流行的七字谣谚体，但却并无统一的主题，与后来的七言诗不是一回事。明人都穆在《南濠诗话》中云：“汉《柏梁台诗》，武帝与群臣各咏其职为句，同出以韵，句仅二十有六，而韵之重复者十有四。”[②]胡应麟也曰：“柏梁诸篇，句调太质；兴寄无存，不足贵也”[③]。七言诗体是否始于这首《柏梁诗》尚存争议，但它在形式上符合七言诗的条件：每句由七言构成，句句押韵且一韵到底，后世将这种诗歌形式称为“柏梁体”。“柏梁体”对后来七言诗歌的用韵有一定的影响，自《柏梁诗》后无论七言乐府还是七言骚体诗多押平韵，具有楚歌余韵的《四愁诗》魏晋七言乐府《燕歌行》、《白纻舞歌诗》莫不如此。胡应麟曰：“纯用七字而无杂言，全取平声而无仄韵，则《柏梁》始之，《燕歌》、《白纻》皆此体”。[④]

东汉时期多有七言歌谣，崔骃、杜笃等人有七言作品，戴良的《失父零丁》是一篇较长的七言体，但这些篇什在当时都不称为诗。东汉张衡的《四愁诗》把

---

① 褚斌杰著：《中国古代文体概论》，北京：北京大学出版社，1990 年，第 139 页。
② 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983 年，第 1348 页。
③ [明] 胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社， 1979 年，第 49 页。
④ [明] 胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979 年，第 41 页。

楚辞的语言及表现方式融入民歌形式，使七言诗逐渐文人化，提高了七言诗的抒情品格，但诗中以语气词弥补音节的表现形式，是七言诗不成熟的重要特征之一。胡应麟曰："平子《四愁》，优柔婉丽，百代情语，独畅此篇。其章法实本风人，句法率由骚体，但结构天然，绝无痕迹，所以为工。"[①]汉魏乐府中也有七言或杂言的表达方式。汉乐府《蒿里曲》："蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踌躇"，曹丕《大墙上蒿行》："适群身体所服，何不恣君口腹所尝。科被貂温暖，夏当服罗绮轻凉"，曹植《桂之树行》："桂之树，桂之树，桂生一何丽佳。扬朱华而翠叶，流芳布天涯。……高高上际于众外，下下乃穷极地天。"曹丕的《燕歌行》被认为是现存最早、最完整的文人七言诗，诗歌不再夹有"兮"字的楚歌痕迹，且采用句句押韵的形式，极具文人诗歌的情致委婉和音节美妙。两晋以来，主要是乐府民歌中的七言、杂言歌谣流行于民间，如张翰的《秋风歌》（又名《思吴江歌》）："秋风起兮佳节时，吴江水兮鲈鱼肥。三千里兮家未归，恨难得兮仰天悲。"诗歌虽然也是采用七言格式，但每句都有"兮"字，句式仍是骚体旧格，且句句押韵。相对"五言腾踊"的繁荣与成熟，七言诗创作并未受到足够的重视，傅玄《拟四愁诗·序》言："昔张平子作《四愁诗》，体小而俗，七言类也，聊拟而作之"。

七言诗古诗在南北朝时期，开始有了较大的发展，其中起关键作用的是刘宋时期的鲍照。鲍照《拟行路难》十八首及其它七言杂言乐府体，一改汉魏晋以来七言诗的用韵陈规，变原来的逐句押韵为隔句押韵并且自由换韵，除部分诗歌在奇数句上起韵外，多数诗歌的韵脚都在偶句。此外，汤惠休的部分诗作也突破了七言诗句句用韵的限制，如《秋思引》："秋寒依依风过河，白露萧萧洞庭波。思君末光光已灭，眇眇悲望如思何。"他们的诗歌在打破句句入韵限制的同时，有意突破七言诗只押平声韵的惯例，无论在思想内容还是艺术成就方面都在一定意义上提高了七言诗的诗歌品格。自萧梁后，七言诗创作逐渐超出了乐府的音乐范畴，篇章句式日趋整齐，押韵或隔句用韵，或四句一换韵，七言体式至此基本定格。至唐代，七言诗体蔚为大观，充分发挥了其在创作上的文学特质。施补华在《岘傭说诗》中，大致概括了七言诗的发展状况："七言古虽肇自《柏梁》，在唐以前，具体而已。魏文《燕歌行》已见音节；鲍明远诸篇已见魄力。然开合变化，

[①] ［明］胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第45页。

波澜壮阔，必至盛唐而后大昌”。[1]

第四节 魏晋《燕歌行》拟作

乐府诗本是一种音乐文学，最初的模仿者多能依旧谱因声而作新辞，虽有与旧题、本事不合者，但仍未失却入乐可歌的音乐属性。郑樵曰：“凡歌辞考之与事不合者，但因其声而作辞耳。”[2]在失去音乐背景下的文人拟乐府创作，主要是依靠古题题意、主题和题材等内容来维系与古乐府的传统性。褚斌杰概括了文人你乐府诗创作的四种类型：第一类是拟作品严格地与旧曲曲名和本事相符合；第二类是拟作作品用旧曲的曲名，但并不局限于咏原辞、本事，只是在内容和主题思想上，仍与旧曲相符合或有联系。这种拟作包括有两种情况：一种是与原词或本事联系紧密，与旧曲的内容和主题思想保持一致，一种是与旧曲的思想内容有联系，但主题思想已有了很大变化；第三类是拟乐府作品袭用旧曲曲名，但只是因题成咏，与旧曲思想内容已完全失去关系；第四类是“即事名篇，无复依傍”，即以新题写时事，不再沿袭古题。[3]按此，《燕歌行》古题乐府的拟作可视为是其中其中的第二类创作形式。

《燕歌行》是乐府《相和歌辞·平调曲》旧调，古辞今已不存，但它以地名而歌，在一定意义上规定了该曲调所反映的题材内容。吴兢《乐府古题要解》曰：“晋乐奏‘秋风萧瑟天气凉’、‘别日何易会易难’二篇，言时序迁换而行役不归，佳人怨旷无所诉也。”[4]由题解可知，古辞内容当以描写征人戍边为主，而边地征夫与闺中思妇又密切相关，故情感基调多哀怨悲伤。黄节在《汉魏乐府风笺》中引《乐府正义》曰：“《燕歌行》与《齐讴行》、《吴趋行》、《会吟行》俱以各地声音为主，后世声音失传，于是但赋风土；而燕自汉末魏初辽东西为慕容所居，地远势偏，征戍不绝，故为此者往往作离别之辞，与齐讴诸行又自不同，庾信所谓‘燕歌远别，悲不自胜’者也。”[5]无论在题材内容还是情感基调方面，这一乐府古题，都为后世同题之作在一定意义上做了预设性的限定。据郭茂倩编辑的《乐

[1][清]王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第983—984页。
[2][宋]郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第1219页。
[3] 褚斌杰著：《中国古代文体概论》，北京：北京大学出版社，1990年，第116—122页。
[4] 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第28页。
[5] 黄节著：《汉魏乐府风笺》，北京：中华书局，2008年，第142页。

府诗集》所载，《燕歌行》有曹丕、曹睿、陆机、谢灵运、萧绎、萧子显、王褒、庾信、高适、贾至和陶翰等人的拟作。这些同题之作，尽管由于社会时代、文学条件及作者生平的不同，而在思想内容和艺术手法等方面表现各异，随着社会时代的演进推移，其反映的题材内容和表现方法也随之变化发展，至盛唐高适的《燕歌行》，而成为中国古代边塞诗的杰出代表。

最早载录《燕歌行》的是《宋书》。《宋书·乐志三》著录有“清商三调歌诗”，注为“荀勖撰旧词施用者”，其中的“平调”录有曹丕的《燕歌行》二首。其后，《文选》录《燕歌行》有魏文帝曹丕二首，李善注曰：“七言。《歌录》曰：燕，地名，犹楚、宛之类。此不言古辞，起自此也，他皆类此。”[①]由此可知，《燕歌行》歌辞最早是由曹丕所首创，《玉台新咏》录《燕歌行》，作者分别为曹丕、陆机和萧子显。其后，唐人芮挺章《国秀集》录有屈同仙《燕歌行》一首，宋人郭茂倩《乐府诗集》卷三十二《相和歌辞·平调曲》录有《燕歌行》，有曹丕二首，曹睿、陆机、谢灵运、谢惠连、梁元帝、萧子显、王褒、庾信以及唐代高适、贾至、陶翰各一首。

魏晋时曹丕、曹睿和陆机均有《燕歌行》。《燕歌行》古题虽在汉代便有，但本辞亡佚，曹丕的《燕歌行》可谓是开山之作，是我国现存第一首成熟的七言诗。冯班言：“魏文帝作《燕歌行》，以七言断句，七言歌行之滥觞也”[②]，清人闻人倓在《古诗笺》中言：“燕地名，犹楚苑之类。此不言古辞，起自此也”。[③]曹丕使这一乐府古题从一开始便具文人化，并因其卓越的艺术表现，使诗歌的题材内容和形式体制都被赋予了预设的限定，后人所作大抵不脱曹丕所创下的题材内容和七言诗体形式。

曹丕《燕歌行》“秋风”“别日”两首，被认为是最早的文人七言诗，郑樵曰：“《燕歌行》，晋乐奏。燕，北地也。是歌始于魏文帝。”[④]作为现存第一首文人七言诗，其突出的特点是“气爽才丽，宰割词调”。据《乐府诗集》“相和歌辞”所载，其第二首有“本辞”和“晋乐所奏”两种文本，而字句稍异，第一首“秋风”篇尤为后世所称赏，陈祚明曰：“次篇便不及首篇之婉约，然犹不失风韵”。[⑤]

[①][唐]李善注：《文选注》，北京：中华书局，1977年，第391页。
[②][清]王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第41页。
[③][清]王士祯选，〔清〕闻人倓笺注：《古诗笺》，上海：上海古籍出版社，2010年，第577页。
[④][宋]郑樵著，王树民点校：《通志》，上海：上海古籍出版社，1955年，第897页。
[⑤][清]陈祚明选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第142页。

在内容方面，征夫思妇怀远题材，在《诗经》、《古诗十九首》、汉乐府中均有类似内容，可以说是诗歌的传统题材。较之以前的同类题材，曹丕的《燕歌行》并没有突破前人而另辟新径，仍然是借传统的诗歌题材以抒发对征人游子的思念之情，只是更为曲折委婉地表达了深闺怀远、思妇思夫的细腻情感。郭茂倩引《乐府解题》曰："晋乐奏魏文帝《秋风》、《别日》二曲，言时序迁换，行役不归，妇人怨旷无所诉也"[①]。此诗歌就文本形式而言，除"别日"第六解有二句四言句外，两首整体均为七言且逐句用韵，句式整齐而富有韵律，节奏自然而婉转流畅。曹丕《燕歌行》七言句式的创造性应用，被后世尊为七言之祖，这种七言歌行的诗歌形式确立了后来《燕歌行》在体制上的范例，对七言诗体的发展产生了较大的影响。萧涤非对曹丕的《燕歌行》评价甚高："丕对于文学之最大贡献，乃不再此批评方面，而在其能继《郊祀歌》之后，而完成纯粹之七言诗体。其七言《燕歌行》二篇，不仅为乐府产生一新体制，实亦为吾国诗学界开一新纪元"，"是故传世七言、不用兮字、且出于一人之手笔者，实以曹丕《燕歌行》二首为嚆矢！萧子显《南齐书·文学传论》云：'魏文之丽篆，七言之作，非此谁先？'"。[②]

汉魏时期的文人拟乐府诗歌与音乐有密切的关系，《乐府诗集》"新乐府辞"序言："凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以披之是也。"[③]曹丕的《燕歌行》受民歌影响，创制了《燕歌行》乐府歌辞，在诗歌韵律节奏方面别具一格[④]。《燕歌行》虽袭用了"柏梁体"的用韵方式，但由于是受乐府民歌的影响的文人诗创作，自然与"柏梁体"有实质性的不同，张玉谷言《燕歌行》"仿《柏梁体》句句用韵，而一气卷舒者，创体也。今人遇此体，概曰'柏梁'，岂知《柏梁》乃联句，文气不贯乎？"[⑤]胡应麟论曰："此七言一句一韵体，又与《柏梁》不同。《柏梁》一句一意，此连续相承，后人作七古，须仿此法。"[⑥]《燕歌行》的句句用韵，较之五言诗的隔句用韵，节奏相对单调急促，但却因七言句式结构的变化丰富，而显得婉转摇曳。这种婉转急促的节奏，

[①][宋]郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第469页。
[②] 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第133—135页。
[③][宋]郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第1262页。
[④] 关于汉魏乐府诗创作与音乐的关系，参看钱志熙的《汉魏乐府诗的音乐与诗》（郑州：大象出版社2009年）、《论建安诗歌与音乐艺术的关系》（载《原学》第4期，1996年。）
[⑤][清]张玉谷撰，许逸民点校：《古诗赏析》，上海：上海古籍出版社，2000年，第183页。
[⑥][明]胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第41页。

对于表达思妇怀远的幽怨之情，更易生发细腻委婉的情感效果。陈祚明在《采菽堂古诗选》中论述了曹丕七言诗体与诗歌抒情的关系，“盖句句用韵者，其情掩抑低徊，中肠摧切，故不及为激昂奔放之调，即篇中所谓‘短歌微吟不能长’也。故此体之语，须柔脆徘徊，声欲制而情自流，绪相寻而言若绝”[①]，沈德潜评论曹丕的《燕歌行》“句句用韵，掩抑徘徊，‘短歌微吟不能长’，恰似自言其诗”。[②]王夫之在《船山古诗评选》中从音乐的角度评价了曹丕的乐府诗歌，云：“读子桓乐府，即如引人于张乐之野，泠风善月，人世陵嚣之气，淘汰俱尽。古人所贵于乐者，将无在此？”正是这种掩抑徘徊、婉转摇曳的诗歌情韵，使得曹丕的《燕歌行》“倾情倾度，倾色倾声，古今无两”而成为古代诗歌的叠韵歌行之祖。

魏明帝曹睿的《燕歌行》只有五句，无论在诗歌体制和艺术表现方面都远逊于曹丕，但也有其独特之处。在时间的设置上，诗人将思妇思夫的特定时间也安排残秋之时：“白日晼晚忽西倾，霜露惨凄涂阶庭”，以“霜露惨凄”叙述当前季节，既点明是景物之“惨凄”，又暗含心境之“惨凄”。题旨风格完全是对曹丕《燕歌行》的步趋，以“霜露”、“秋草”、和“飞蓬”等秋天的萧瑟景物为背景，在女主人公缺席的前提下，直接对萧瑟秋风中的草木、蓬草等景物加以描绘，以“秋草卷叶摧枝茎”为铺垫，引出“飞蓬常独征”的季节性物象来比拟游子的漂泊“不安宁”。诗歌以“有似游子不安宁”作结，把笔触从思妇最终归结到了游子，在内容的安排上有异于曹丕的同题之作，可以说，这种内容上的别致安排，为后来《燕歌行》在题材内容上的开拓发展提供了借鉴。

第五节 晋宋《燕歌行》拟作

晋宋诗人的《燕歌行》拟作多是对“秋风”“别日”的模拟因袭，陈祚明曰：“士衡诗束身奉古，亦步亦趋。在法必安，选言亦雅，思无越畔，语无溢幅。”[③]陆机的《燕歌行》拟作，纯是对曹丕《燕歌行》的亦步亦趋。诗人在立意结构和语言风格等方面与曹丕之作如出一辙，甚至全用曹丕成句，黄子云《野鸿诗的》

[①][清]陈祚明选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第141页。
[②][清]沈德潜撰：《古诗源》，北京：中华书局，1963年。
[③][清]陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第293页。

其乐府诗曰："一味排比敷衍，间多硬句，且踵前人步伐，不能流露性情"[①]，比较中肯地指出了陆机拟作的诗歌特点。陆机拟作亦步亦趋式的"同一鼻孔出气"[②]的诗歌特点，也体现出晋宋诗歌文人拟乐府的特点。

陆机的同题拟作虽沿袭曹丕《燕歌行》思妇怀远的主题，但却力求辞藻华丽和对偶工整，把曹丕民歌式清丽自然的诗风进一步推向了文人化的典雅与精致。钱志熙认为陆机的拟古之作"是用不易其意、其事，而易其言、其象的作法"，"重视古诗乐府的情事主题，而在语言方面务求新词语、新意象，增加典雅、藻丽的色彩"。[③]陆机这种重言志、尚俳偶的拟乐府风格也因此成为南朝文人拟乐府的正宗，毛先舒《诗辨坻》曰："平原骈整，时发隽思，一变而为康乐侯，遂辟一家蹊术。亡论对偶精切处，肇三谢之端。"[④]但同时，这种刻意的精致也使陆机的《燕歌行》无论是题材内容还是诗歌语言，都趋于晦涩凝滞，缺少曹丕诗歌婉转摇曳的情思和韵致，从中也可窥出中古乐府诗歌从朴素单纯的民歌风格趋向华美精致的文人诗的发展态势。在意象方面，陆机的拟作也有其独创之意。借景抒情是《燕歌行》拟作的一大表现特色，但陆机的"景"已由曹丕的"秋风"、"秋气"草木"、"霜露"、"群燕"、"明月"和"浮云"等远距离的物象变为"蟋蟀"、"夜禽"等近距离的物象，这种物象的变化意味着作者视域的变化：作者的视角由远处返归到身边，思考的重心也随之发生转移，这些变化都反映了诗人对现实生活的关注和体贴。

谢灵运和谢惠连的《燕歌行》拟作在题材内容上均是对曹丕、陆机之作的因袭模拟。许学夷在《诗源辨体》云："陆士衡、谢灵运、谢惠连乐府七言《燕歌行》各一篇，较之子桓，体制声调亦不甚殊，未可称变也。"[⑤]谢灵运拟作的所咏之物几乎是曹丕"秋风"辞的翻版，谢惠连则步趋谢灵运，间或取陆机诗句，如"朝日潜辉华灯明"一句可谓是陆机"白日既没明灯辉"句的变体。但是，作为文人拟乐府诗作，二谢的语辞也有其创作特点即对语言的精雕细琢，如大谢的"秋蝉噪柳燕栖楹，念君行役怨边城"两句可谓是"自然时景，令人动情"[⑥]，可视为文人诗雕琢词句的例证，这与大谢摹写山水注重遣词炼句一脉相承。同时，也

[①][清]王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，2008年，第861页。
[②] 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第189页。
[③] 钱志熙著：《魏晋南北朝诗歌史述》，北京：北京大学出版社，2005年，第71页。
[④] 郭绍虞编选，富受荪校点：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第861页。
[⑤][明]许学夷著：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987年，第90页。
[⑥][清]陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，上海：上海古籍出版社，2008年，第522页。

由于过分地雕琢形似，影响了内容的充分表达，使得抒情主人公形象不够丰富鲜明，从而导致了诗歌情感抒发的凝滞呆板。

第六节 南朝《燕歌行》拟作

南朝的文人乐府诗，大致可以分为两大类：一类是拟新声乐府歌辞，也就是文人模仿当时的吴声西曲所创的乐府诗；一类是拟古乐府，即文人沿用汉魏乐府旧题或拟前代文士之作所拟作的乐府诗。罗根泽评价南朝文人拟乐府说："作者皆为文人学士，其格调摹仿古昔，其字句力求美丽。虽不能谓全无情感，然大半皆为作乐府而作乐府，非为情感需要而作乐府诗。且限于格调，汩于字句，即有情感，亦难得充分之表现。故其篇幅较创作者为长，修辞较创作者为工，而吾人读创作者，为之喜，为之哭，为之陶醉，为之销魂，为之手舞足蹈，为之情思缠绵。读仿效者，则虽不尽味同嚼蜡，然亦难得若何感动。"[①]由此可见两类乐府诗的明显差异。

关于南朝文人拟乐府歌辞繁盛的原因，萧涤非言："梁武以开国能文之王，雅好音乐，吟咏之士，云集殿庭，于是取前期民歌咀嚼之，消化之，或沿旧曲而谱新词，或改旧曲而创新调，文人之作，遂盛一时。"[②]钱志熙认为拟古风气的兴盛于诗学水平发展的不平衡有关，"以单一的继承为主。这种单一继承的主要表现，就是以前人的具体的经典作品为模仿，通过这个来把握前人的诗艺"[③]。但除此之外，还应考虑到南朝士人审美趣味的喜好。《燕歌行》的风格特征哀怨凄切，庾信言是"燕歌远别，悲不自胜"，这种悲切的审美情感与南朝士人尚悲情结不谋而合。再者，《燕歌行》的七言的体式适合文人铺展描摹、驰骋文思，这也迎合了南朝文人炫博逞才的文化心理。于是，《燕歌行》拟作在南朝盛极一时。

南朝是"文的自觉"的观念基本成为文人普识并得以积极实践的关键性时期，文人乐府诗在诗歌语言和艺术风格等方面，较之前代诗歌，都发生了相当大的变化。在"三易"原则、"吟咏性情"、追求藻饰的"文的自觉"的创作环境中，南朝诗人更自觉地追求诗歌的篇什之美和诗歌语言"须绮縠纷披，宫徵靡曼"的音

---

① 罗根泽著：《乐府文学史》，北京：东方出版社，1996年，第120页。
② 萧涤非著：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第243页。
③ 钱志熙：《情性与通变——唐人诗学的基本思想与方法》，《长江学术》第1期，2006年。

乐效果，创作了大量词采华丽、音节婉转、韵律流畅的乐府诗作。这些诗作一改汉魏乐府的质朴自然、西晋乐府的典雅富丽而变得更为清新明丽、浑融圆润。南朝《燕歌行》拟作，在这种自觉自由的文学创作环境中，表现出了七言诗新的诗歌特点，并成为古代七言诗发展的重要阶段。

在“文的自觉”充分发展深入的南朝时期，尤其是永明诗风新变后，诗歌力求声律藻饰和隶事用典，从古朴典则走向清新秀丽，从深奥厚重走向自然浅易。诗歌形式更为精美，技巧更为成熟。古题《燕歌行》在这种“文的自觉”的文学氛围中，更具时代特色。当时文人拟作《燕歌行》空前繁盛，并取得了较大的艺术成就。《周书·王褒传》记载：“褒曾作《燕歌行》，妙尽关塞寒苦之状，元帝及诸文士并和之，而竞为凄切之词。”[①]清人吴乔《围炉诗话》引冯班语云：“七言歌行盛于梁末，梁元帝为《燕歌行》，群下和之，有《燕歌行集》。其书不传，名见郑樵《通志引》。”[②]《燕歌行集》不见录于《隋志》、新旧《唐书》、《宋志》等也无著录，唯《通志·艺文略》和《崇文总目》录有《燕歌行集》一卷，但并未署名。《燕歌行集》是如何亡佚的暂且不论，但由此也可看出萧梁文人拟乐府古题《燕歌行》的盛行，且今有梁元帝、萧子显、王褒和庾信等四人的《燕歌行》传世，并各有特色。他们的《燕歌行》拟作为七言诗的发展做出了积极的贡献。

南朝诗人的《燕歌行》拟作可谓是因袭中有新变。南朝流传于世的《燕歌行》有四首：梁元帝、萧子显、王褒和庾信各一首。四首诗歌，其内容、风格又有不同，梁元帝与萧子显之辞相类，王褒与庾信之辞相类，由此，也相应表现出两种不同的诗歌风格。两类之拟作的内容虽都写思妇怀远，在表现风格上，却各有差异。梁元帝描写的是燕地少妇思念远行到中原的丈夫，节气由深秋变为春夏，燕地萧瑟的悲秋之景也因之变得明媚亮丽。萧子显拟作中的思妇与征人的相见不再是遥遥无期，而是因有了归程的限定，使得相思相见不再徒劳。在诗歌中，思妇触目所及的不再是荒凉萧瑟的边地风物，而是翠鸟鸣春、绿草如茵的南国风光。诗歌中这种景物描写的变化，在一定程度上淡化了“妇人怨旷无所诉”的哀怨情调，摆脱了晋宋《燕歌行》拟作雕琢板滞的诗风，在一定程度上，恢复了文人乐府诗的清新自然和婉转流畅。尤为注意的是，萧绎和萧子显的拟作都涉及到了征戍题材的内容，这是晋宋《燕歌行》同题拟作所没有的，但囿于社会现实和身份

[①][唐]令狐德棻等撰：《周书》北京：中华书局，1971年，第731页。

[②] 郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第512页。

地位，诗人只是利用隶事用典的方式，借用征戍之名，把思妇置于边地烘托强调思妇怀远的幽怨之情，但思妇仍是宫廷中的贵妇形象。

萧子显的《燕歌行》言：

风光迟舞出青蘋，兰条翠鸟鸣发春。洛阳梨花落如雪，河边细草细如茵。
桐生井底叶交枝，今看无端双燕离。五重飞楼入河汉，九华阁道暗清池。
遥看白马津上吏，传道黄龙征戍儿。明月金光徒照妾，浮云玉叶君不知。
思君昔去柳依依，至今八月避暑归。明珠蚕茧勉登机，郁金香花特香衣。
洛阳城头鸡欲曙，丞相府中鸟未飞，夜梦征人缝狐貉，私怜织妇裁锦绯。
吴刀郑绵络，寒闺夜被薄。芳年海上水中凫，日暮寒夜空城雀。

萧子显的文学观主张“言尚易了，文憎过意，吐石含金，滋润婉切，杂以风谣，轻唇利吻，不雅不俗，独中胸怀”[①]。这种文学审美思想在《燕歌行》中也有表现。诗歌中“五重飞楼”“九华阁道”“狐貉”“丞相府”等意象标识了所描写贵妇的身份，并以宫体手法对思妇的行为举止和心理活动进行了细致地描写和揣摩。诗人以明媚的笔调，通过绚丽的景物和鲜明的色泽刻画出了艳丽华美的贵妇形象。这里的思妇形象，较之前代《燕歌行》拟作中的人物场景也随之发生了变化：一是由萧索凄凉的秋风秋夜变为阳光明媚的春风春花，二是点出了征夫形象及其活动“遥看白马津上吏，传道黄龙征戍儿”，三是思妇形象及其活动“明珠蚕茧勉登机，郁金香花特香衣”。场景和人物形象的变异带来语言风格的变化：诗歌语言由哀怨凄凉变为为明媚华丽。

萧绎的《燕歌行》云：

燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄菟城前月似蛾。
如何此时别夫婿，金羁翠眊往交河。还闻入汉去燕营，怨妾愁心百恨生。
漫漫悠悠天未晓，遥遥夜夜听寒更。自从异县同心别，偏恨同时成异节。
横波满脸万行啼，翠眉暂敛千重结。并海连天合不开，那堪春日上春台。
唯见远舟如落叶，复看遥舸似行杯。沙汀夜鹤啸羁雌，妾心无趣坐伤离。
翻嗟汉使音尘断，空伤贱妾燕难垂。

诗歌突破了以往同题拟作中单纯描写突出边塞的荒凉萧瑟的表现方法，“黄龙戍北花如锦，玄菟城前月似蛾”将一丝春光注入荒凉的瀚海边疆。诗人以想象的手

[①][南朝梁]萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第908页。

法，把思妇的相思设置在明媚灿烂的春天，以春光无限来反衬思妇的哀愁无限。诗歌中“横波满脸”、“翠眉暂敛”式的描写已是宫体格调。

萧绎和萧子显的拟作虽然不脱曹丕《燕歌行》思妇怀远的诗歌主题，但在艺术表现及风格上却是迥然有异。在形式上，二萧之作不再是是曹丕诗歌句句押韵式的“柏梁体”，而采用了隔句押韵和随情景变化而不断换韵的方法，接受南朝乐府民歌的影响，使诗歌的韵律更为摇曳多姿。更重要的是，它们完全摆脱了晋宋以来生涩古奥的诗风，复苏了曹丕民歌式的清新婉转和自然流利，同时又利用了永明新体在声韵对偶和用典藻饰的长处，使诗歌韵调更为自然流畅。萧绎的《燕歌行》中“漫漫”、“遥遥”迭词的巧妙运用，“横波”、“翠眉”两句的精心结撰，“如落叶”、“似行杯”两句的巧妙比喻，都显示了诗人对诗歌语言的锤炼巧思之功，但又不失诗歌的清新自然。萧子显的《燕歌行》在语言上更为清丽自然，在对偶炼字上也更见精心，而且在诗中引入两句五言，更增添了诗歌韵律节奏上的变化，为后来《燕歌行》的发展变化开启了新的思路。但囿于社会历史的局限性，萧绎和萧子显《燕歌行》的发展变化仅限于语言风格和艺术技巧层面，在题材内容的开拓上并无新意。

对《燕歌行》题材风格做出重大突破的是王褒和庾信，他们诗作虽然不是入北之后所作，但却都显示出了新的气象与风格，打破了古题《燕歌行》自曹丕以来仅限于思妇怀远的单一内容，把思妇怀远与征人远戍、边塞苦寒相融合，抒情视野相对开阔。这种表现技巧使诗歌少了些许儿女情愁，更多了塞外风物的描绘，为诗歌注入了一丝刚健清新之气息。他们的作品与萧绎、萧子显之作相比，闺阁富丽之气减弱，苍凉悲怨之调更为突出。他们在诗歌中加重了对边塞环境的风物描写，增加了闺情与闺怨的内容，使诗歌的境界更为开阔。这重在题材内容上的变化端倪，对唐代乐府边塞诗《燕歌行》的诗风转变产生了重要的作用。

王褒的《燕歌行》云：

初春丽日莺欲娇，桃花流水没河桥。蔷薇花开百重叶，杨柳拂地散千条。
陇西将军号都护，楼兰校尉称嫖姚。自从昔别春燕分，经年一去不相闻。
无复汉地长安月，唯有漠北蓟城云。淮南桂中明月影，流黄机上织成文。
充国行军屡筑营，阳史讨虏限平城。城下风多能却阵，沙中雪浅讵停兵。
属国少妇犹年少，羽林轻骑数征行。遥闻陌头采桑曲，犹胜边地胡笳声。

胡笳向暮使人泣，还使闺中空伫立。桃花落，杏花舒，桐生井底寒叶疏。

试为来看上林雁，必有遥寄陇头书。

《周书》本传记载王褒的《燕歌行》“妙尽塞北寒苦之状，元帝及诸文士并和之，而竞为凄切之辞。”但王褒诗歌中，描写边地“凄切之词”的比重并不大，描绘更多的是娇莺软语、桃花流水的江南风光。此诗一开始便以宫体手法，把思妇的相思安排在生机盎然的春天，突出了思妇“汉地长安月”与征夫“漠北蓟城云”的对比，既写出了边地的风光景物，又以前秦窦滔妻织锦为璇玑图以寄夫来表达相思怀念之情。诗人通过华美的辞藻和鲜明的意象，采用铺陈对比的手法，对闺中和塞外两种迥异的社会环境、思妇与征人在特殊境遇中的心理活动，进行了层层地渲染和烘托。诗中对塞外风物和征人艰辛的描写，虽由于诗人缺乏亲历边塞的生活体验而显类化，但它却以新颖的艺术视野和娴熟的表现技巧，为《燕歌行》的题材内容及艺术表现的提供了全新的艺术经验。在诗歌内容方面，最为鲜明的特点是，在结构上将塞北与江南两种迥异的地理环境加以对比，形成了强烈鲜明的反差。诗人通过描写思妇与征夫在不同的情境中交替出现，更加侧重在景物烘托中刻画描摹思妇的复杂心理。与梁元帝和萧子显的同题之作相比，王褒诗歌中征人戍边的条件更为艰辛，塞外边地的风物更为苍凉，这就为《燕歌行》的题材内容由单纯的思妇闺情向征人思妇的双向情感交流积累了宝贵的创作经验。

庾信以其深厚的艺术修养和出使北朝的见闻经历，在诗歌中显示出了融汇南北诗风的端倪，这也使得他的《燕歌行》风格与其宫体应制之作，无论在内容、风格还是精神气质上都判若天壤。诗人把笔触更多地伸向塞外的边物风景，在诗歌中较为真切具体地描写了征夫思妇的悲怨哀伤和边地塞外的荒凉苦寒，并着力表现了战乱带来的苦难，“愿得鲁连飞一箭，持寄思归燕将书”形象地表达了人们对战争的不堪忍受和潜在的厌恶反感。庾信对《燕歌行》题材内容和情感基调的开拓发展，开盛唐高适同题之作的反战主题之先河。

庾信的《燕歌行》曰：

代北云气昼昏昏，千里飞蓬无复根。寒雁丁丁渡辽水，桑叶纷纷落蓟门。

晋阳山头无箭竹，疏勒城中乏水源。属国征戍久离居，阳关音信绝能疏。

愿得鲁连飞一箭，持寄思归燕将书。渡辽本自有将军，寒风萧萧生水纹。

妾惊甘泉足烽火，君讶渔阳少阵云。自从将军出细柳，荡子空床难独守。

盘龙明镜饷秦嘉，辟恶生香寄韩寿。春分燕来能几日，二月蚕眠不复久。

洛阳游丝百丈连，黄河春冰千片穿。桃花颜色好如马，榆荚新开巧似钱。

蒲桃一杯千日醉，无事九转学神仙。定取金丹作几服，能令华表得千年。

庾信《燕歌行》的抒情背景更为辽阔，诗歌前十句不直接写思妇而代之以边地风物的铺排描写，“渡辽”以下十句写思妇相思离别之情，借用秦嘉、韩寿的典故来反写思妇相思盼归之愿。诗中的女主人公不再是一个单纯的闺中思妇，她的心理行为不再局限于对征夫的思念之情，而是或隐或显地表现出对战乱现实的谴责批判，较之前代《燕歌行》的女性形象，更具厚重的历史内涵。庾信的《燕歌行》虽是典型的思妇怀远题材，但诗人笔触的侧重点却发生了转移，征人的形象虽然没有出现，但诗人却通过对边地风光浓彩重笔式地描写，使得征人形象呼之欲出。至唐代高适的《燕歌行》彻底突破了传统的闺中思妇“忧来思君”、“援琴鸣瑟”狭隘的抒情领域，进一步把抒情的视角延伸到“摐金伐鼓”、“沙场征战”的塞北大漠。在艺术表现上，庾信的《燕歌行》中已表现出注重七言古诗的铺叙，讲究开合变化，追求音节浏亮，讲究法度庄严的艺术特征。在体制上，《燕歌行》表现得更为纯熟浑厚，既能开合有次又能波澜生动，可谓是“凌云健笔意纵横”。庾信在《燕歌行》所表现出的七言诗体的文学特征，表明了这一乐府古题在思想内容和艺术技巧上的相对成熟，为唐代边塞乐府诗高潮的到来提供了丰富的艺术借鉴，杨慎曰：“庾信之诗，为梁之冠绝，启唐之先鞭”[①]，刘熙载也言：“庾子山《燕歌行》开唐初七古”[②]。

在诗歌内容方面，南朝《燕歌行》拟作的主题开始了从“闺怨”向“士怨”的转变。曹丕的《燕歌行》与边地战争无关，至萧子显的拟作，开始涉及边地征戍内容“遥看白马津上吏，传道黄龙征戍儿”，但还没有细写边地战争的场景。在刻画描摹思妇心理方面，与曹丕的《燕歌行》有了显著的不同。诗歌中思妇怀远抒情的视角发生了改变：由“山川悠远”苍凉萧瑟的边地严寒变为“初春丽日”旖旎多情的江南风光。诗人描写的中心不再单一地局限于思妇怀远，对边地战争也有了不同程度的想象式的描写，王褒诗句是“充国行军屡筑营，阳史讨虏陷平城。城下风多能却阵，沙中浅讵停兵”，庾信诗句是“晋阳山头无箭竹，疏勒城中乏水源。属国征戍久离居，阳关音信绝能疏”。之后，萧绎、王褒、庾信的《燕

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第814页。

② 郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第2423页。

歌行》，开始以宫体的笔调描摹刻画富丽娇艳的思妇形象，梁元帝诗句“横波满脸万行啼，翠眉暂敛千重结。并海连天合不开，那堪春日上春台”，萧子显诗句“思君昔去柳依依，至今八月避暑归。明珠蚕茧勉登机，郁金香花特香衣”，庾信诗句“自从将军出细柳，荡子空床独难守。盘龙明镜飨秦嘉，辟恶生香寄韩寿”。至此，《燕歌行》的笔触更加注重思妇举止心理的描摹刻画，抒情主人公的视角也由闺阁而至边塞，赋予了诗歌更为广阔的抒情背景，使得《燕歌行》的传统“闺怨”主题内容更为丰富饱满。在诗歌韵律方面，自曹丕《燕歌行》创始七言诗体，句句用韵，音调急促，至南朝，诗人始变曹丕《燕歌行》的句句用韵为隔句用韵，使得诗歌音调更为和谐流畅。胡应麟曰：“《燕歌》初起魏文，实祖《柏梁体》。《白纻词》因之，皆平韵也。至梁元帝‘燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北华如锦，玄菟城头月似蛾’，音调始协。萧子显、王子渊制作浸繁，但通章尚用平韵转声，七字成句，故读之犹未大畅。至王、杨诸子歌行，韵则平仄互换，句则三五错综，而又加以开合，传以神情，宏以风藻，七言之体，至是大备。”[①]

第七节 隋唐《燕歌行》拟作

隋代也有《燕歌行》的拟作，但却无拟辞留存。唐李浚撰的《松窗杂录》记载有隋人“物之异闻”一则：“笔管上镂卢思道《燕歌行》”。此条虽是记录了一则逸闻轶事，但由此也可知，卢思道曾拟过乐府古题《燕歌行》，只是其拟作不见载于史籍。唐刘餗《隋唐嘉话》记载：隋炀帝曾拟古题《燕歌行》，群臣皆自叹不如，只有王胄不以为然，竟遭炀帝杀害，还诵其句云：“‘庭草无人随意绿’，能复道邪?”[②]这则材料主要反映了隋炀帝的狭隘心理，但也从侧面说明了隋代《燕歌行》拟作的情况：隋场帝和群臣也曾创制过许多《燕歌行》的拟作，只不过没有作品流传。从中也可窥出隋炀帝在诗风转变中的过度作用，毛先舒通过对胡应麟“陈、隋无论其质，即文无足论者”的否定，在一定意义上也肯定了隋炀帝在诗风转变中的作用，认为“夫江、孔轩华，隋炀典畅，足以殿齐、梁之末路，启李唐之大风”[③]，沈德潜在《说诗晬语》也言：“隋炀帝艳情篇什，同符后主，而

[①][明胡应麟著：《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年，第46页。
[②][唐]刘餗撰：《隋唐嘉话》：北京：中华书局，1979年，第2页。
[③] 郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第43页。

边塞诸作，铿锵独异，剥极将复之侯也。”[①]

唐代是中国古代诗歌艺术发展的巅峰时代，《燕歌行》这一乐府古题也在盛唐高适手中实现了内容与艺术的完美统一，成为中国古代边塞乐府诗的压轴之作。高适的《燕歌行》既有歌行体的流宕自然，又有近体诗的整饬铿锵，将七言古诗的婉转流丽与近体诗诗的整饬华美结合得妙与神合，成为中国古代边塞乐府诗中的绝唱。

高适《燕歌行》言：

汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。男儿本自重横行，天子非常赐颜色。
摐金伐鼓下榆关，旌旗逶迤碣石间。校尉羽书飞翰海，单于猎火照狼山。
山川萧条极边土，胡骑凭凌杂风雨。战士军前半死生，美人帐下犹歌舞！
大漠穷秋塞草肥，孤城落日斗兵稀。身当恩遇常轻敌，力尽关山未解围。
铁衣远戍辛勤久，玉筋应啼别离后。少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首。
边风飘飘那可度，绝域苍茫更何有，杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。
相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋。君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军。

高诗前有《序》曰：“开元二十六年，客有从御史大夫张公出塞而还者，作《燕歌行》以示，适感征戍之事，因而和焉。”御史大夫张公是指河北节度副大使张守珪，曾于开元二十三年与契丹作战，有功受赏，其后，他的部将败于契丹余部，张不仅不据实上报，还设法加以掩盖。暂且不论高适诗是否据此史实，但却是“感征戍之事”而作。诗歌着重写出了边地战争的艰难苦辛、将士兵卒的苦乐悬殊和征人思妇的相思怀念。至此，曹丕《燕歌行》的主题内容原本单一的思妇“闺怨”之词，转变为对边地战争的批判和征人思妇离别相思的社会关怀，这些转变都极大地提高了诗歌批判现实性的实践品格。高适的《燕歌行》格调雄浑豪放，境界雄奇阔大，一改传统思妇的哀怨伤感而变为“战士军前半生死，美人帐下犹歌舞”的悲愤式的揭露，使雄浑豪放的情感基调成为了诗歌的主旋律。

高适的《燕歌行》继承了前代拟作闺中怀远、征人思亲和塞外风光、战地苦辛的题材内容，而且主题更为深刻丰富。此诗最大的变化是在题材内容上，较前代同题拟作而言，高适《燕歌行》的境界更为恢弘开阔。诗歌虽沿袭乐府古题的抒情风格，“玉著应啼别离后”与“少妇城南欲断肠”二句可谓是对曹丕等人传

[①][清]王夫之等撰：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第534页。

统诗题的保留，表现了思妇怀远的哀伤凄怨，但就诗歌整体看，这只是诗人直抒胸臆的一个抒情背景。高适一改前代《燕歌行》的主题内容，主要是反映了边地征战生活的艰难苦辛，表达了对战争中的腐败不公的不满、抒发了为国立功的豪情壮志。这可看做是诗人前承庾信等人《燕歌行》的题材内容而在诗歌主题上所实现的质的飞跃。唐人热衷功名，渴望驰骋沙场、建功立业，以此来实现自己的才华与抱负。所谓“功名只向马上取”，李贺有诗“男儿何不带吴钩，收取关山五十州。请君暂上灵霄阁，若个书生万户侯”，高适有诗“万里不惜死，一朝得成功。画图麒麟阁，入朝明光宫”，可看做是唐代文人对立功沙场的豪情壮志和功名情怀。《燕歌行》题材内容的不断变化，至庾信时，诗歌增添了些许想象式的驰骋边塞的粗犷勇武和边塞风物的雄壮阔大，这种潜在的粗犷雄壮的内涵符合了唐代文人的精神实质和文学趣味。现实的人生抱负与心灵世界的审美趣味相结合，便最终促成了边塞乐府高潮的到来。

再者，前代的《燕歌行》，除曹睿诗歌有征夫的艰辛苦寒外，从曹丕到二萧，表现的多是性质相同的思妇怀远之情，王褒和庾信虽在题材上有所突破，庾信之作也有表现对战乱的谴责之义，但仍重在抒发思妇怀远之情。对于征人思乡和边地苦寒的描写，诗人也只是为突出闺中思妇怀远之情。但高适在《燕歌行》中所表现的是，诗人在现实生活，尤其是几次亲历边塞的切身体验中所引发感悟出来的复杂情怀。诗人不仅叙述了一场完整的战争事件，而且对战争的性质及主将的腐败不公做了深刻地谴责和非难，诸如最高统治者的好大喜功、边将的轻率用兵、军中士卒的浴血奋战，进行了深刻地思考和批判。征人思妇的哀怨，只是这种思考批判中的一个组成部分，边塞战事的具体叙述，也只是诗人慷慨激愤的情感载体，“君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军”的直抒胸臆，把诗人的满腔激愤之情表现得淋漓尽致。

在形式上，无论是艺术手法的巧妙运用，声调韵律的错综变化，场景情感的移步换形，还是情景交融的意境创造，高适的《燕歌行》都在一定程度上达到了《燕歌行》古题审美和表达的极致。

经历盛唐辉煌后的《燕歌行》拟作，在中唐贾至和陶翰手中接近了它发展演变的尾声。安史之乱后，盛唐社会所特有的自信慷慨的时代精神和包容万汇的盛唐气象，在中唐已成为历史记忆的遗音缀响。

贾至的《燕歌行》云：

国之重镇惟幽都，东威九夷制北胡。五军精卒三十万，百战百胜擒单于。前临浮沱后沮水，崇山沃野亘千里。昔时燕王重贤士，黄金筑台从魄始。倏忽兴王定蓟丘，汉家又以封王侯。萧条魏晋为横流，鲜卑窃据朝五州。我唐区夏怜十纪，军容武备赫万祀。形弓黄钺授元帅，垦耕大漠为内地。季秋胶折边草排，治兵羽猎因出师。千营万队连旅旗，望之如火忽雷驰。匈奴慑窜穷发北，大荒万里无尘飞。隋家昔为天下宰，穷兵致武征辽海。南风不竞多死声，鼓卧旗折黄云横。六军将士皆死尽，战马空鞍归故营。时迁道革天下平，白环入贡沦海清。自有农夫已高枕，无劳校尉重横行。

全诗三十二句，是《燕歌行》拟作中最长的。诗歌内容虽然沿袭承袭高适的《燕歌行》，但题旨却迥然大异。贾至的《燕歌行》虽也力求创设一种恢弘阔大的诗歌气势，在诗中追叙了自古以来幽燕边地战争的波澜壮阔，以突出唐王朝“军容武备赫万祀”、“千营万队连旌旗”的赫赫国威，甚至描绘了一幅“时迁道革”后海内晏清的社会生平之景，但这不过是对盛唐气象的一种梦幻式追忆。这种对社会现实的矫饰粉刷，一改《燕歌行》抒发征人思妇别离怨愤之情和谴责战乱的思想倾向，削弱了《燕歌行》作为乐府古题的思想艺术价值。

陶翰的《燕歌行》曰：

请君留楚调，听我吟燕歌。家在辽水头，边风意气多。出身为汉将，正值戎未和。雪中凌天山，冰上渡交河。大小百余战，封侯竟蹉跎。归来霸陵下，故旧无相过。雄剑委尘匣，空门唯雀罗。玉簪还赵女，宝瑟付齐娥。昔日不为乐，时哉今奈何。

在诗歌内容上着重表现征人游子的思乡情怀，对曾经浴血疆场、报国立功却得不到公平待遇的将士表示了深切的同情，对统治者的有功不赏表示了极大的愤慨。诗歌一改《燕歌行》雅致哀怨的抒情风格而转为低沉消极的感伤情调。在形式上，与以前的《燕歌行》拟作相比较，陶诗最大的不同是一改《燕歌行》的七言体式而代之以五言体式，这可谓是陶翰拟作的一种实质性突破。在艺术上，虽也不失五言乐府古调的自然风致，但却缺失以往《燕歌行》的那种回环婉转的情韵和纵横驰骋的诗兴，整首诗所传达的是一种无尽的感伤和浓厚的虚无情绪，“昔日不为乐，时哉今奈何”是盛世之音后悲辞哀调，也是《燕歌行》古题诗歌在达到思

想艺术巅峰后的无可奈何。

唐代流传至今的《燕歌行》，还有屈同仙的一首，其诗云：

君不见渔阳八月塞草排，征人相对并思归。云和朔气连天黑，蓬杂惊沙散野飞。是时天地阴埃遍，瀚海龙城皆习战。两军鼓角暗相闻，四面桂旗看不见。昭君远嫁已年多，戎狄无厌不复和。汉兵候月秋防塞，胡骑乘冰夜渡河。河塞东西万余里，地与京华不相似。燕支山下少春晖，黄沙啧里无流水。金戈玉剑十年征，水粉青楼多怨情。厌向殊乡久离别，秋来愁听捣衣声。

此诗最早见录于芮挺章编的《国秀集》卷下，唐无名氏编的《搜玉小集》中也有著录，题作“屈同诗”，且首句无“君不见”三字，但却未见录于《乐府诗集》。屈同仙的诗歌内容与前代拟作一脉相承，主要也是表现思妇怀远的哀愁苦怨及征人征战的艰难苦辛。屈诗内容较为突出的一点是，征人思妇的思想情感都得到了充分地表达，征人形象因此更为突显，这是前代《燕歌行》拟作内容所缺乏的。再者，屈诗语言质朴自然，颇有曹丕创制之始歌辞的清新悠远的乐府意味。

第八节　余论

《燕歌行》曲辞对于文学的影响，主要表现在两个方面：《燕歌行》对诗歌主题和对诗歌体式的影响。

《燕歌行》曲辞在流传过程中，经历了由民间俗乐向宫廷雅乐的转化，并为历代文人所拟作。这一转化过程中的时空延续，赋予了《燕歌行》曲调风格的多种变化及内容主题的多重意蕴。一种是由朋友离别而引发的思念感伤之情，这一类诗歌所表达的相思之情的主题是《燕歌行》曲辞本身带有的，在流传过程中又引发出朋友惜别相思的情感主题。两种相思主题的融合，是现实的分离与历史的《燕歌行》曲辞相通相融的结果，但在这种交融过程中，又带有时代地域等方面的因素。历代文学作品中，两种离别相思的抒情主体虽各不相同，但在情感的共通性方面又保持了内在的一致致性，如唐谭用之《寄王侍御》言：

鸟尽弓藏良可哀，谁知归钓子陵台。炼多不信黄金耗，吟苦须惊白发催。喘月吴牛知夜至，嘶风胡马识秋来。燕歌别后休惆怅，黍已成畦菊已开。

宋文彦博《送友人》曰：

携手北梁道，送君南浦春。斜阳沉璧彩，流水濯缨尘。郢酒频扬觯，燕歌旋怆神。瑶华如可折，堪寄陇头人。

元柳贯《送叔能左司出守会稽》云：

南伯分符重，东曹载笔光。先忧劳鼎轴，共理付藩方。日月封圻内，江湖魏阙旁。治心兼孔老，践迹到龚黄。必使操刀割，毋令学制伤。阁铃传刻漏，斋舫制书囊。赏忆荷花靓，材怜竹箭良。谢公多载酒，贺老欲归乡。惜别燕歌短，凝情越思长。风轻文鷁动，云驶锦帆张。鹄去宜高举，鸥来岂遽忘。为农托邻化，安隐事耕桑。

明杨慎之《暮春淇馆会别以道》言：

淇水东流生晚波，巴人惜别动燕歌。可怜袅袅垂杨柳，奈此迢迢别恨何。

清代查慎行《首再次前韵兼寄未庵》曰：

帽裹惊沙鬓点霜，三年前记卸行装。天寒倍觉暮程远，酒薄不禁冬夜长。吴语同来还有伴，燕歌相和若无旁。诗成为报君兄弟，飞梦三更已帝乡。

现实历史中，只要有征伐戍守、离乱动荡，便会有别离感伤。无论是思妇的怀远相思还是朋友的不舍别离，在文学表现中无不交织着时代赋予的凝重与感伤，而“燕歌”便穿越时空成为抒发相思离别的情感载体。诗人的相思离别之情无须再借助《燕歌行》中思妇孤独于苍穹之下的悲凉情境，只须在诗意蕴藉的“燕歌”声里便可实现情感的共鸣与安慰。

《燕歌行》对后世诗歌主题的另一方面影响是用以表达征战沙场、建功立业的壮志豪情。唐人借乐府古题《燕歌行》来抒发建功立业的济世情怀，表现对社会现实的直接介入。唐代文人追求驰骋沙场扬名立万的功业情怀，与《燕歌行》的边塞主题相交融，成为后世文学作品表达功业情怀的文学载体。如唐李德裕《幽州纪圣功碑铭》言(节录)：

雁门之北，羌戎杂处。濈濈群羊，茫茫大卤。纵其袅骑，惊我牧圉。暴若豺狼，疾如风雨。皇赫斯怒，羽檄征兵。谋而泉默，断乃雷声。沉机变化，动若神明。沙漠之外，虏无隐情。渔阳突骑，燕歌壮气。赳赳元戎，耽耽虎视。金鼓誓众，千旋蔽地。爰命介弟，属之大事。翩翩飞将，董我三军。禀兄之制，代帅之勤。威略火烈，胡马星分。戈回白日，剑薄浮云。

宋梅尧臣《送李阁使知冀州》云：

> 騕褭黄金络，春风北渡河。将军守汉法，壮士发燕歌。绿水塘蒲短，晴天寒雁多，家声复年少，矍铄笑廉颇。

明高启的《答余左司沈别驾元夕会饮城南之作时在围中》曰（节录）：

> 军中有会异寻常，牛肉粗肥酒卮大。胡奴帐下出琵琶，复拊银筝与相和。烛残未听荒鸡号，弦断忽惊哀雁过。须臾颜热起叫噱，不纪乱离何絺柯。更声析析绕旗门，剑匣搘头容醉卧。归来又辱寄新诗，锦水湔肠珠落唾。豪吟自欲继燕歌，悲调岂将同楚些。

刘黄裳的《塞上曲》言：

> 幽并健儿北击胡，结束羊裘效骨都。胄插银貂驰代马，靴盘铜虎控辽弧。塞鸿列阵断燕歌，草碧笼堆放骆驼。黄云戍卒朝乘障，白马将军夜渡河。共推人马争挑战，无奈天骄力请和。镖姚旗指真颜山，单于质子受降还。黄河水冷沈秦月，青海云深护汉关。汉开秦 月自年年，雷轰电掣树燕然。天子龙颜欣曜景，将军燕颔昼凌烟。

但是，《燕歌行》所表现出的立功边塞的豪情壮志在多出现在唐人诗文中，这种壮志情怀依托于盛唐气象的恢弘气势之中，并成为时代的最强音，而一旦脱离这种恢弘的时代背景，这种情感的底气便在一定程度上有所削弱。

《燕歌行》对后世七言诗体的成熟和发展产生了巨大的影响，并影响了“秋风”诗的文学创作，开启了“秋风词”变题拟作的先河，何焯曰：“《燕歌行》，秋风之变七言之祖。”

曹丕的《燕歌行》对汉武帝《秋风辞》的承袭较为明显。汉武帝《秋风辞》曰：

> 秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波，箫鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何！

曹丕“秋风”篇首二句“秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜”与汉武帝《秋风辞》“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归”相比较，沿袭关系明显。除景物描摹和情感语境相同外，在句式上承袭的特征也较为明显，曹丕《燕歌行》的创作运用依曲调创新词的“拟调法”，在曲辞上借鉴了乐府民歌自然流畅的语言，并去掉

《秋风辞》中的“兮”字而做了相应改动，这种变化后的语句更符合乐府诗抒情达意的需要。曹丕《燕歌行》“秋风”篇名世后，在后代屡有模拟之作，除有同名拟作外，还有以“秋风”开篇的拟作，甚而出现了变题拟作的文学现象，如刘宋汤惠休的《秋风》言：

秋风袅袅入曲房，罗帐含月思心伤。蟋蟀夜鸣断人肠，长夜思君心飞扬。

他人相思君相忘，锦衾瑶席谁为芳。

杜甫《秋风二首》其一云：

秋风淅淅吹巫山，上牢下牢修水关。吴樯楚柁牵百丈，暖向神都寒未还。

要路何日罢长戟，战自青羌连百蛮。中巴不曾消息好，暝传戍鼓长云间。

此两诗皆以“秋风”起篇，首句中的叠字的运用与曹丕的“秋风辞”可谓一脉相传。汤惠休诗的题材内容和押韵方式与曹丕诗相同，在用韵和笔法方面，直可视为曹丕“秋风辞”的变体。杜诗在诗歌体制上也有摹仿“秋风辞”的痕迹，如诗歌题材的边地征戍内容、情感基调的清冷低沉、起篇用韵等方面的承继沿袭。

明确摹拟曹丕《燕歌行》“秋风”篇的是明人孙蕡。孙蕡的《秋风词三首》在体式、语言、内容和风格等方面，完全师从曹丕的“秋风”辞。其词前序曰：“魏文帝作《燕歌行》，盖秋风四时之变，而其音韵铿锵，情思凄怆，为千古七言之祖。其后，如少陵《秋风》两首、邢君实《秋风三迭》皆本此而作者也。今特衍其词语，分为三首，略窃三迭之意。虽未能以配诗祖，则亦可仿佛‘四愁’之遗响云。”《秋风词三首》其一曰：

秋风袅袅天意晶，寒虫唧唧霜露零。白天孤飞雁南征，念君岁阑远游行。

长年驱驰竟何成，闺阁盼望空荧荧。哀来伤秋百感生，感极涕泪沾衣缨。

何人月高弹鸣筝，繁弦急丝搅离情。银河横天湛空明，哀猿寥寥共凄清。

微禽安栖夜不惊，夫君胡为未遑宁。

其诗序中所提到的宋人邢居实“秋风三迭”是指《秋风三迭寄秦少游》其一曰：

秋风夕起兮白露为霜，草木憔悴兮窈独悲此众芳。明月皎皎兮照空房，昼日苦短兮夜未央。有美一人兮天一方，欲往从之兮路渺茫。登山无车兮涉水无航，愿言思子兮使我心伤。

邢居实的拟作，最突出的诗歌特点是诗句中加入“兮”字，全诗并无一句七言。虽然如此，邢诗却也富于节奏而意蕴深厚，在诗歌内容上与曹丕的“秋风”篇别

无二致。朱熹评此诗曰："秋风三迭者，原武邢居实之所作也。居实恕子自少有逸才"，"其为此时，年未弱冠，然味其言，神会天出，如不经意，而无一字作今人语。同时之士号，称前辈名，好古学者皆莫能及。"可见邢居拟作的成就之大。明代还有黎民表的拟作《秋风三迭》，其在体式、用韵等方面与曹丕"秋风辞"如出一辙。他们的"秋风辞"拟作都可视为是曹丕《燕歌行》"秋风"篇的变题作品。明人"秋风"诗最明显的特征是对曹丕"秋风辞"体式的沿袭：首句都以"秋风"起篇，诗歌所造之境哀怨凄冷，用韵逐句押韵，且一韵到底，从中可窥出它们与曹丕"秋风辞"的承继关系。

通过以上相关论述，《燕歌行》的源流得以相对清晰地梳理，在一定意义上，更有利于了解乐府诗与文人诗的关系及七言古诗的发展脉络。在题材内容上，《燕歌行》一曲由曹丕首创的妇人"怨旷"的内容王褒、庾信等人的诗歌内容逐渐增加了征战边塞的描写，再至高适、贾至等人征战沙场、立功边塞的内容，而最终成为边塞乐府的代表性曲题。这种对曲题的拟作极易形成题材的千篇一律，卢照邻早在《乐府杂诗序》便指出拟乐府"辛勤逐影，更似悲狂，罕见凿空，曾未先觉。潘、陆、颜、谢，蹈迷津而不归，任、沈、江、刘，来乱辄而弥远"。[①]但是，也正是由于文人乐府的拟作，使乐府诗在题材和主题等内容得以不断地强化和延续，从而形成了相对稳定的题材或主题系统，并在一定意义上确立了乐府诗的经典价值[②]。在诗歌表现形式上，魏晋以来，文人《燕歌行》拟作基本上都是沿袭曹丕曲辞的语言形式，自梁元帝"燕赵佳人"篇以来，诗歌语言多有变化：一是篇幅增大，这使得诗歌的铺排和描写功能得以加强；其次是诗歌有句句用韵便为隔句用韵，进一步强化了七言歌行的抒情功能。

---

① 〔唐〕卢照邻著，李云逸校注：《卢照邻集校注》，北京：中华书局，1998年，第339页。

② 参看钱志熙《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》（见《文学评论》第2期，1998年。）

参考文献

一、主要参考专著

《史记》，［汉］司马迁撰，北京：中华书局，1959 年。

《汉书》，［汉］班固撰，北京：中华书局，1962 年。

《后汉书》，［南朝宋］范晔撰，北京：中华书局，1965 年。

《三国志》，［晋］陈寿撰，北京：中华书局，1959 年。

《晋书》，［唐］房玄龄等撰，北京：中华书局，1974 年。

《宋书》，［南朝梁］沈约撰，北京：中华书局，1974 年。

《南齐书》，［南朝梁］萧子显撰，北京：中华书局，1972 年。

《梁书》，［唐］姚思廉撰，北京：中华书局，1973 年。

《陈书》，［唐］姚思廉撰，北京：中华书局，1972 年。

《魏书》，［北齐］魏收等撰，北京：中华书局，1974 年。

《南史》，［唐］李延寿撰，北京：中华书局，1975 年。

《北史》，［唐］李延寿撰，北京：中华书局，1974 年。

《周书》，［唐］令狐德棻撰，北京：中华书局，1971 年。

《北齐书》［唐］李百药撰，北京：中华书局，1972 年。

《隋书》，［唐］魏徵撰，北京：中华书局，1973 年。

《金楼子校笺》，［南朝梁］萧绎撰，许逸民校笺，北京：中华书局，2011 年。

《通典》，［唐］杜佑撰，北京：中华书局，1988 年。

《抱朴子外篇校笺》，［晋］葛洪撰，杨明照笺注，北京：中华书局，1991 年。

《世说新语笺疏》，［南朝宋］刘义庆撰，余嘉锡笺疏，北京：中华书局，1992 年。

《洛阳伽蓝记校释》，［北魏］杨衒之撰，周祖谟校释，北京：中华书局，2010 年。

《颜氏家训集解》，［北齐］颜之推撰，王利器集解，北京：中华书局，1993 年。

《贞观政要集校》，［唐］吴兢撰，谢保成集校，北京：中华书局，2003 年。

《唐六典》，［唐］李林甫等撰，北京：中华书局，1992 年。

《朝野佥载》，［唐］张鹭撰，北京：中华书局，1979 年。

《大唐新语》，［唐］刘餗撰，北京：中华书局，1979 年。
《因话录》，［唐］赵璘撰，上海：上海古籍出版社，1979 年。
《云溪友议》，［唐］范摭撰，上海：古典文学出版社，1957 年。
《史通通释》［唐］刘知几撰，［唐］浦起龙释，上海：上海古籍出版社，1979 年。
《唐国史补》，［唐］李肇撰，上海：上海古籍出版社，1979 年。
《酉阳杂俎》，［唐］段成式撰，北京：中华书局，1981 年。
《元和郡县图志》，［唐］李吉甫撰，北京：中华书局，1983 年。
《建康实录》，［唐］许嵩撰，北京：中华书局，1986 年。
《云麓漫钞》，［唐］赵彦卫撰，北京：中华书局，1996 年。
《北梦琐言》，［五代］孙光宪撰，北京：中华书局，2002 年。
《唐摭言》，［五代］王定保撰，上海：上海古籍出版社，1978 年。
《旧唐书》，［五代］刘昫撰，北京：中华书局，1975 年。
《新唐书》，［宋］欧阳修，宋祁撰，北京：中华书局，1975 年。
《唐会要》，［宋］王溥撰，北京：中华书局，1955 年。
《资治通鉴》，［宋］司马光编著，北京：中华书局，1956 年。
《通志》，［宋］郑樵撰，北京：中华书局，1995 年。
《唐语林校证》，［宋］王谠撰，周勋初校证，北京：中华书局，2008 年。
《老学庵笔记》，［宋］陆游撰，北京：中华书局，1979 年。
《野客丛书》，［宋］王楙撰，北京：中华书局，1984 年。
《朱子语类》，［宋］黎靖德编，北京：中华书局，1986 年。
《方舆胜览》，［宋］祝穆撰，北京：中华书局，2003 年。
《容斋随笔》，［宋］洪迈撰，北京：中华书局，2005 年。
《文献通考》，［元］马端临撰，北京：中华书局，1987 年。
《十七史商榷》，［清］王鸣盛著，北京：中华书局，1985 年。
《廿二史劄记校证》，［清］赵翼著，王树民校证，北京：中华书局，1985 年。
《文史通义校注》，［清］章学诚著，叶瑛校注，北京：中华书局，1985 年。
《日知录集释》，［清］王夫之著，黄汝成释，上海：上海古籍出版社，1985 年。
《义门读书记》，［清］何焯著，北京：中华书局，1987 年。

《文心雕龙注》，［南朝梁］刘勰撰，北京：人民文学出版社，1958 年。
《文心雕龙注释》，［南朝梁］刘勰撰，周振甫注释，北京：人民文学出版社，1981 年。
《诗品注》，［南朝梁］钟嵘撰，陈延杰注，北京：人民文学出版社，1961 年。
《钟嵘<诗品>校释》，［南朝梁］钟嵘撰，吕德申校释，北京：北京大学出版社，2000 年。
《诗品集注》，［南朝梁］钟嵘撰，曹旭集注，上海：上海古籍出版社，1994 年。
《金楼子校笺》，［南朝梁］萧绎撰，许逸民校笺，北京：中华书局，2011 年。
《文镜秘府论汇校汇考》，［日］遍照金刚撰，卢盛江校考，北京：中华书局，2006 年。
《诗式校注》，［唐］皎然撰，李壮鹰校注，北京：人民文学出版社，2003 年。
《诗人玉屑》，［宋］魏庆之编，上海：上海古籍出版社，1978 年。
《诗话总龟》，［宋］阮阅编，北京：人民文学出版社，1987 年。
《诗薮》，［明］胡应麟著，上海：上海古籍出版社，1979 年。
《唐音癸签》，［明］胡震亨著，上海：上海古籍出版社，1981 年。
《诗源辨体》，［明］许学夷著，北京：人民文学出版社，1987 年。
《唐诗品汇》，［明］高棅著，上海：上海古籍出版社，1993 年。
《升庵诗话新笺证》，［明］杨慎著，王大厚笺证，北京：中华书局，2008 年。
《历代诗话》，［清］吴景旭撰，北京：中华书局，1958 年。
《历代诗话》，［清］何文焕辑，北京：中华书局，1981 年。
《清诗话》，［清］王夫之等撰，上海：上海古籍出版社，1978 年。
《清诗话续编》，郭绍虞编，上海：上海古籍出版社，1983 年。
《历代诗话续编》，丁福保辑，北京：中华书局，1983 年。

《曹植集校注》，［三国魏］曹植撰，赵幼文校注，北京：人民文学出版社，2084 年。
《庾子山集注》，［北周］庾子山撰，［清］倪璠注，北京：中华书局，1980 年。
《鲍参军集注》，［南朝宋］鲍照撰，钱振伦注，上海：上海古籍出版社，1980 年。

《文选》，［南朝梁］萧统撰，［唐］李善注，北京：中华书局，1977 年。
《玉台新咏笺注》，［南朝陈］徐陵编，［清］吴兆宜注，北京：中华书局，1985 年。
《杨炯集》，［唐］杨炯撰，徐明霞点校，北京：中华书局，1980 年。
《王子安集注》，［唐］王勃撰，［清］蒋清翊注，汪贤度校点，上海：上海古籍出版社，1995 年。
《卢照邻集注》，［唐］卢照邻撰，李云逸校注，北京：中华书局，1998 年。
《王维集校注》，［唐］王维撰，陈铁民校点，北京：中华书局，1997 年。
《李太白全集》，［唐］李白撰，［清］王琦注，北京：中华书局，1977 年。
《杜诗镜诠》，［唐］杜甫撰，［清］杨伦注，上海：上海古籍出版社，1962 年。
《杜诗详注》，［唐］杜甫撰，［清］仇兆鳌注，北京：中华书局，1979 年。
《岑嘉州诗笺注》，［唐］岑参撰，廖立笺注，北京：中华书局，2004 年。
《高适诗集编年笺注》，刘开扬著，北京：中华书局，1981 年。
《建安七子集》，俞绍初辑校，北京：中华书局，2005 年。
《初学记》，［唐］徐坚撰，北京：中华书局，1963 年。
《艺文类聚》，［唐］欧阳询撰，上海：上海古籍出版社，1982 年。
《太平御览》，［宋］李昉等编，北京：中华书局，1960 年。
《太平广记》，［宋］李昉等编，北京：中华书局，1961 年。
《唐诗纪事校笺》，［宋］计有功撰，王仲镛校笺，，北京：中华书局，2007 年。
《郡斋读书志校证》，［宋］晁公武撰，孙猛校证，上海：上海古籍出版社，2011 年。
《唐才子传校笺》，［元］辛文房撰，傅璇琮主编，，北京：中华书局，1987 年。
《乐府诗集》，［宋］郭茂倩编，北京：中华书局，1979 年。
《诗集传》，［宋］朱熹撰，北京：中华书局，2011 年。
《汉魏六朝百三家集题辞注》，［明］张溥撰，殷梦伦注，北京：中华书局，2007 年。
《全唐诗》，［清］彭定求编，北京：中华书局，1992 年。
《四库全书总目》，［清］永瑢等撰，北京：中华书局，1987 年。
《全上古三代秦汉三国六朝文》，［清］严可均编，北京：中华书局，1958 年。

《诗比兴笺》，［清］陈沆撰，北京：中华书局，1959 年。
《全唐文》，［清］董诰等编，北京：中华书局，1983 年。
《诗经通论》，［清］姚际恒撰，北京：中华书局，1958 年。
《诗经原始》，［清］方玉润撰，北京：中华书局，1986 年。
《古诗源》，［清］沈德潜编，北京：中华书局，1963 年。
《古诗赏析》，［清］张玉谷著，上海：上海古籍出版社，2000 年。
《采菽堂古诗评选》，［清］陈祚明评选，上海：上海古籍出版社，2008 年。
《六朝诗选定论》，［清］吴淇著，扬州：广陵书社，2009 年。

《中国音乐史》，［日］田边尚雄著，陈清泉译，上海：商务印书馆，1937 年。
《隋唐制度渊源论》，陈寅恪著，北京：中华书局，1977 年。
《管锥编》，钱钟书著，北京：中华书局，1979 年。
《汉魏六朝诗选》，余冠英选，北京：人民文学出版社，1979 年。
《唐人行第录》，岑仲勉著，上海：上海古籍出版社，1978 年。
《金明馆初稿丛编》，陈寅恪著，上海：上海古籍出版社，1980 年。
《陈寅恪魏晋南北朝史讲演录》，万绳楠编，合肥：安徽教育出版社，1983 年。
《中古文学系年》，陆侃如著，北京：人民文学出版社，1985 年。
《陈寅恪魏晋南北朝史讲演录》，万绳楠整理，合肥：黄山书社，1987 年。
《魏晋南北朝试论拾遗》，唐长孺著，北京：中华书局，1983 年。
《东晋门阀政治》，田余庆著，北京：北京大学出版社，1989 年。
《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》，曹道衡，沈玉成编撰，北京：中华书局，1996 年。
《唐代政治史论稿》，陈寅恪著，上海：上海古籍出版社，1997 年。
《魏晋南北朝史论集》，周一良著，北京：北京大学出版社，1997 年。
《汉唐外交制度史》，黎虎著，兰州：兰州大学出版社，1998 年。
《文心雕龙校释》，刘永济校释，北京：中华书局，2010 年。

《中国文学批评史》，王运熙，顾易生主编，上海：上海古籍出版社，1996 年。
《文心雕龙札记》，黄侃著，上海：华东师范大学出版社，1996 年。

《谈艺录》，钱钟书著，北京：中华书局，1984 年。
《文心雕龙义证》，詹锳义证，上海:上海古籍出版社，1989 年，
《全唐诗补编》，陈尚君辑校，北京：中华书局，1992 年。
《诗论》，朱光潜著，北京：三联书店，1998 年。
《南北朝文学编年史》，曹道衡，刘跃进著，北京:人民文学出版社，2000 年。
《增订注释全唐诗》，陈贻焮主编，北京：文化艺术出版社，2001 年。
《中国思想史》，葛兆光著，上海：复旦大学出版社，2001 年。
《全唐五代诗格汇考》，张伯伟著，南京：江苏古籍出版社，2002 年。
《中古文学史料从考》，曹道衡，沈玉成著，北京：中华书局，2003 年。
《唐人轶事汇编》，周勋初主编，北京：中华书局，2006 年。

《先秦汉魏晋南北朝诗》，逯钦立辑校，北京：中华书局，1983 年。
《中古文学概论》，徐嘉瑞著，上海：上海亚东图书馆，1925 年。
《乐府古辞考》陆侃如著，上海，上海商务印书馆，1927 年。
《中国文学史新编》，张长弓著，上海：开明书店，1935 年。
《插图本中国文学史》，郑振铎著，北京：人民文学出版社，1957 年。
《唐诗概论》，苏雪林著，台北：商务印书馆，1958 年。
《乐府诗选》，余冠英选注，北京：人民文学出版社，1959 年。
《中国中古文学史》，刘师培著，北京：人民文学出版社，1959 年。
《汉魏六朝诗论丛》，余冠英著，北京：中华书局，1962 年。
《汉文学史纲要》，鲁迅著，北京：人民文学出版社，1973 年。
《唐代进士行卷与文学》，程千帆著，上海：上海古籍出版社，1980 年。
《中国古代音乐史稿》，杨荫浏著，北京：人民音乐出版社，1981 年。
《汉魏六朝文学论集》，逯钦立著，西安：陕西人民出版社，1984 年。
《古诗考索》，程千帆著，上海：上海古籍出版社，1984 年。
《诗国高潮与盛唐文化》，葛晓音著，北京：北京大学出版社，1985 年。
《乐府文学史》，杨生枝著：南宁：青海人民出版社，1986 年。
《中国诗史》，[日] 吉川幸次郎著，章培恒等译，合肥：安徽教育出版社，1986 年。

《中古文学史论文集》，曹道衡著，北京：中华书局，1986 年。
《古代文学杂论》，余冠英著，北京：中华书局，1987 年。
《唐诗综论》，林庚著，北京：人民文学出版社，1987 年。
《唐诗研究》，胡云翼著，台北：商务印书馆，1987 年。
《形象 意象 情感》，敏泽著，石家庄：河北教育出版社，1987 年。
《唐诗学引论》，陈伯海著，上海：上海：知识出版社，1988 年。
《八代诗史》，葛晓音著，西安，陕西人民出版社，1989 年。
《中国音乐文学史》，朱谦之著，北京：北京大学出版社，1989 年。
《中古古代文体概论》，褚斌杰著，北京：北京大学出版社，1990 年。
《汉唐文学的嬗变》，葛晓音著，北京：北京大学出版社，1990 年。
《中国诗歌意象论》，陈植锷著，北京：中国社会科学出版社，1990 年。
《被开拓的诗世界》，程千帆等著，上海：上海古籍出版社，1992 年。
《中国文学简史》，林庚著，北京：北京大学出版社，1995 年。
《唐代文学史》，乔象锺，陈铁民主编，北京：人民文学出版社，1995 年。
《中国美文及其历史》，梁启超著，北京：东方出版社，1996 年。
《乐府文学史》，罗根泽著，北京：东方出版社，1996 年。
《魏晋南北朝学思想史》，罗宗强著，北京：中华书局，1996 年。
《唐人选唐诗新编》，傅璇琮主编，西安，陕西人民出版社，1996 年。
《初盛唐诗歌的文化阐释》，杜晓勤著，北京：东方出版社，1997 年。
《北朝文化特质与文学进程》，吴先宁著，北京：东方出版社，1997 年。
《中国文学史论》，王瑶著，，北京：北京大学出版社，1998 年。
《中国文学史纲》，曾毅著，长沙：湖南文艺出版社，1998 年。
《南朝文学与北朝文学研究》，曹道衡著，南京：江苏古籍出版社，1998 年。
《南北朝文学史》，曹道衡，沈玉成编著，北京：人民文学出版社，1998 年。
《唐诗杂论》，闻一多著，上海：上海古籍出版社，1998 年。
《白话文学史》，胡适著，上海：上海古籍出版社，1999 年。
《汉魏六朝文学论文集》，曹道衡著，桂林：广西师范大学出版社，1999 年。
《隋唐五代文学思想史》，罗宗强著，北京：中华书局，1999 年。
《汉魏乐府的音乐与诗》，钱志熙著，郑州：大象出版社，2000 年。

《南朝边塞诗新论》，王文进著，台北：里仁书局，2000 年。
《元白诗笺证稿》，陈寅恪著，北京：三联书店，2001 年。
《说乐府》，萧涤非著，上海：上海古籍出版社，2002 年。
《魏晋南北朝诗歌史述》，钱志熙著，北京：北京大学出版社，2005 年。
《魏晋诗歌艺术原论》，钱志熙著，北京：北京大学出版社，2005 年。
《中国古代诗歌研究》，赵敏俐等著，北京：北京大学出版社，2005 年。
《唐声诗》，任半塘著，上海：上海古籍出版社，2006 年。
《乐府诗述论》，王运熙著，上海：上海古籍出版社，2006 年。
《唐代歌行论》，薛天纬著，北京：人民文学出版社，2006 年。
《汉魏乐府风笺》，黄节撰，北京：中华书局，2008 年。
《汉代乐府制度与歌诗研究》，赵敏俐著，北京：商务印书馆，2009 年。
《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》，刘怀荣等著，北京：商务印书馆，2010 年。
《汉魏乐府艺术研究》，钱志熙著，北京：学苑出版社，2011 年。
《汉魏六朝文学史》，萧涤非著，北京：人民文学出版社，2011 年。
《汉魏乐府艺术研究》，钱志熙著，北京：学苑出版社，2011 年。

二、 主要参考论文

王运熙：《七言诗形式的发展与完成》，《复旦学报》1956 年第 2 期。

余冠英，王运熙：《唐诗发展的几个问题》，《文学评论》1978 年第 1 期。

曹道衡：《再论北朝诗赋》，《社会科学战线》1985 年第 1 期。

葛晓音：《论齐梁文人革新晋宋诗风的功绩》，《北京大学学报》1985 年第 3 期。

胡大浚：《边塞诗之涵义与唐代边塞诗的繁荣》，《西北师范学院学报》1986 年第 2 期。

扬明：《宫体诗的评价问题》，《复旦学报》1988 年第 5 期。

阎采平：《梁陈边塞乐府诗论》，《文学遗产》1988 年第 6 期。

蒋述卓：《北朝文风的悲凉感遇佛教》，《广西师大学报》1988 年第 2 期。

阎采平：《北朝民歌的南传及其对南朝文坛的影响》，《湘潭大学学报》1989 年第 1 期。

葛晓音：《初唐四杰与齐梁文风》，《求索》1990 年第 3 期。

曹道衡：《论北齐诗歌的历史地位》，《社会科学战线》1992 年第 2 期。

唐长孺：《论南朝文学的北传》，《武汉大学学报》1993 年第 6 期。

葛晓音：《论李白乐府的复与变》，《文学遗产》1994 年第 1 期。

葛晓音：《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》，《社会科学战线》1994 年第 4 期。

葛晓音：《论李白乐府的复与变》，《文学遗产》1994 年第 1 期。

钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》1995 年第 4 期。

王运熙：《唐人的诗体分类》，《中国文化》1995 年第 12 期。

葛晓音：《新乐府的缘起和界定》，《中国社会科学》1995 年第 3 期。

王运熙：《梁鼓角横吹曲杂谈》，《楚雄师专学报》1995 年第 5 期。

钱志熙：《论建安诗歌与音乐艺术的关系》，《原学》1996 年第 4 辑。

许总：《唐诗历史进程与存在方式之重构》，《社会可续辑刊》1996 年第 2 期。

李炳海：《北朝文人的临战心态及边塞诗的格调》，《晋阳学刊》1996 年第 1 期。

葛晓音：《初盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其与七古的分野》，《文学遗产》1997 年第 5 期。

曹道衡：《论隋代诗歌》，《齐鲁学刊》1997 年第 2 期。

钱志熙：《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》1998 年第 2 期。
钱志熙：《略说近体诗与古诗的渊源关系》，《古典文学知识》1998 年第 2 期。
曹道衡：《南北文风之融合和唐代<文选>学之兴盛》，《文学遗产》1999 年第 1 期。
阎福玲：《边塞诗及其特质论》，《河北师范大学学报》1999 年第 1 期。
阎福玲：《中国古代边塞诗的三重境界》，《北方论丛》1999 年第 4 期。
钱志熙：《元白诗体理论探析》，《中国文化研究》2003 年春之卷。
钱志熙：《论唐诗体裁系统的优势》，《陕西师大学报》2005 年第 4 期。
曹道衡：《东汉文化中心的东移及东晋南北朝南北学术文艺的差别》，《文学遗产》2006 年第 5 期。
余正松：《边塞诗研究中若干问题刍议》，《文学遗产》2006 年第 4 期。
钱志熙：《论初唐诗人对元嘉体的接受及其诗史意义》，《中国文化研究》2007 年夏之卷。
薛天纬：《歌行诗体论》，《文学评论》2007 年第 6 期。
王立增：《乐府诗题“行”、“篇”的音乐风含义与诗体特征》，《文学遗产》2007 年第 3 期。
杜晓勤：《北齐文学传统与初唐诗歌革新之关系》，《文学评论》2008 年第 5 期。
葛晓音：《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》，《上海大学学报》2009 年第 2 期。
钱志熙：《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》，《中山大学学报》2009 年第 3 期。
葛晓音：《南朝五言诗体调的“古”“近”之变》，《中国社会科学》2010 年第 3 期。
钱志熙：《歌谣、乐章、徒诗——论诗歌史的三大分野》，《中山大学学报》2011 年第 1 期。
钱志熙：《论齐梁陈隋时期诗坛的古今分流现象》，《河南师范大学学报》2011 年第 1 期。
钱志熙：《论初盛唐时期古体诗体制的发展》，《南开学报》2011 年第 5 期。

后 记

论文写到这里，已进入五月。毕业在即，这项研究也不得不告一段落。回想这几年来，在钱老师的指导下，一点一滴地搜集资料，寻找与论题相关的学术信息成果，几经周折，终于成文。在诸多的学术著作与科研信息方面，我虽竭力为之，但限于目前学术能力，文章仍不免存在诸多瑕疵。最为惭愧的是，本来文章预期的是要写到初盛唐边塞乐府诗，但终于没有如愿完成，实在是愧对老师的厚望，在以后的学习和工作中，我会继续认真努力的完成我未竟的事业。

这篇论文是在我的导师钱志熙老师的悉心指导下完成的。在论文写作过程中，时时得到钱老师的鼓励和支持。我比较愚钝，在一些问题上纠结过甚，但钱老师总是不厌其烦地给我讲述，很感激钱老师的包容。每当遇到困惑时，老师都以他敏锐的洞察力和睿智的学术思想，帮我从材料堆中寻出有价值的探索方向。这篇论文的完成，凝聚了老师的很多心血。教研室中的每次探讨都是我论文写作的航向灯。我知道老师的期望很高，目前这篇论文距离老师的要求还很远，在请求老师原谅的同时，请相信学生以后会努力认真地做得更好。

在论文写作过程中，社科院的刘宁老师、清华大学的孙明君老师、北京大学的程郁缀老师、傅刚老师、杜晓勤老师、刘玉才老师、廖可斌老师都在我的论文选题、预答辩时，提出过很好的修改建议，帮我完善了论文。谨向以上老师表示感谢。

在此，还要感谢硕士导师周光璜老师对我学业的关心和支持。同时，很感激我的父母对我无私的支持与理解。论文写作过程中，母亲虽然在学术上不能帮助我，但她的哲学化生活经验，总能鼓励我继续前行。还要感谢师弟、师妹对我的包容和帮助，感谢我们零八级同学对我的关心与支持。此外，还要感谢我的高中同学张玉梅在这四年来，对我生活的照顾与支持。

四年的学习生活即将结束，但学无止境，在以后的学习工作中，我将一如既往地继续我未竟的事业，以更好的成绩来报答所有教导、关心和帮助我的人。

海峰 谨记

2012 年 5 月 6 日

于北大畅春新园 3 号楼 263 室

北京大学学位论文原创性声明和使用授权说明

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：于海峰 日期：2012年 5月22日